

أد-وقف

مجلة الثقافة / الوطنية الديمقراطية

العدد ١٥٢ أبريل ١٩٩٨م

صلاح جاهين بيننا . . عيسى
منيف : قانع ومقموع و بينهما نقط
الفرانكفونية والعلاقات الدولية
شبرا تدع نصوصا جميلة

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني
التقدمي الموحد / أبريل ١٩٩٨

رئيس مجلس الإدارة:

لطفى واكد

رئيس التحرير:

فريدة النقاش

مدير التحرير:

حلمي سالم

سكرتير التحرير:

مصطفى عباده

مجلس التحرير:

إبراهيم أصلان / صلاح السروي / طلعت الشايب /
غادة نبيل / كمال رمزي / ماجد يوسف

المستشارون:

د. الطاهر مكي / د. أمينة رشيد / صلاح عيسى /
د. عبد العظيم أنيس / ملك عبد العزيز

شارك في هيئة المستشارين ومجلس التحرير الراحلون:

د. لطيفة الزيات / د. عبد المحسن طه بدر / محمد روميش

أدب ونقد

التصميم الأساسي للغلاف للفنان:
محيى الدين اللباد

الغلاف: للفنانة المغربية: د. نفيسة بن جلون
الرسوم الداخلية للفنان:
محمود الهندي

الإخراج الفني: سهام العقاد

أعمال الصف والتوضيب الفني:
مؤسسة الأهالي: عزة عز الدين / منى عبد الراضى /
مجدى سمير / خالد عراقى

المراسلات : مجلة أدب ونقد / ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت
"الأهالى" القاهرة/ ت ٢٩٢٢٣.٦ / فاكس ٣٩٠٠٤١٢

الاشتراكات (لمدة عام) ٢٤ جنيها / البلاد العربية ٣٠ دولارا
للفرد - ٦٠ دولارا للمؤسسات / أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولارا
باسم الأهالى - مجلة أدب ونقد

الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها
سواء نشرت أم لم تنشر

المحتويات

* أول الكلام / المحررة/ ٥

- القرنكفونية: هل تشكل أداة للعلاقات الدولية/ د. المهدي المنجرة/ ت د. محمد حافظ دياب/ ١١
- منيف: قامع ومقموع وبينهما نقط/ طلعت الشايب/ ٢١
- المحنة/ إدوار الخراط/ قصة/ ٢٦
- الشعر لغة وخطاب/ د. صلاح الدين يونس/ دراسة/ ٣٥
- القهوة/ محمود الأزهرى/ شعر/ ٥٦
- الحداثة وإشكالية العولة/ ندوة/ هاني نسيرة/ ٥٨
- كرسى «الأستاذ صلاح» ومشروعات استعادة الذاكرة الوطنية/ تعليق/ هاني عياد/ ٦٢

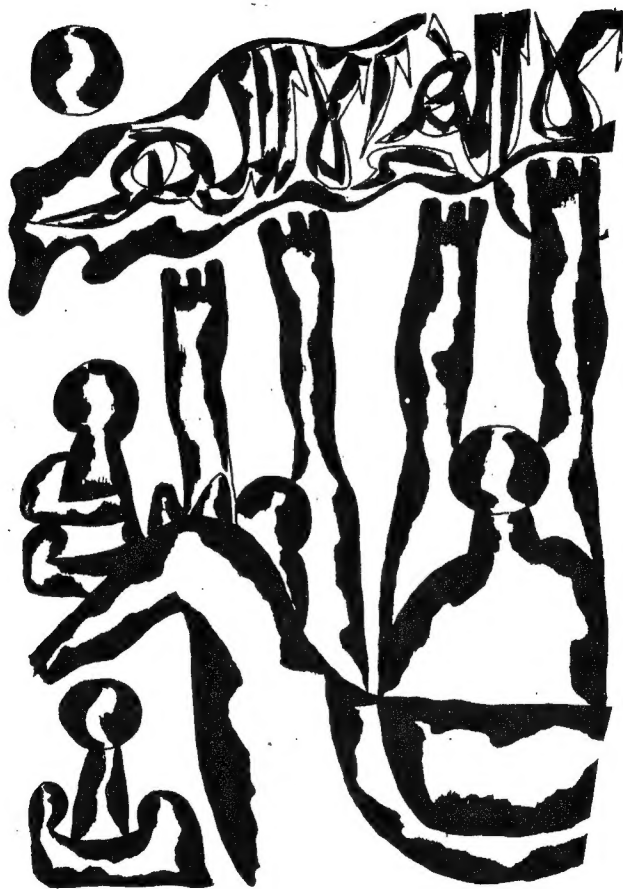
* الديوان الصغير

مختارات من شعر صلاح جاهين/ إعداد

وتقديم/ مصطفى عبادة/ ٦٥

- شبرا مبدعة/ نصوص شابة/ ٨١
- والله زمان.. يا فاطمة/ مسرح د. علاء عبد الهادي/ ١٠٦
- نقد الرواية: الرؤية بين المرسل والمستقبل/ د. صلاح السروى/ دراسة/ ١١٠
- جارودى في مصر- مصر في جاروى/ مجدي حسنين/ متابعة/ ١٢٨

- المصرى من مثله/ غادة الحلوانى/ عرض كتاب/ ١٣٧
- قاموس المصطلح النقدي/ د. كاميليا صبحي / قاموس/ ١٤٤
- الأجنحة/ م.ع/ كتب/ ١٥٣
- * كلام مثقفين/ صلاح عيسى/ ١٦٠



أول الكتابة

انتظروا هذه الأسماء فى عالم الكتابة... انتظروها بفرح.. فهؤلاء مجموعة من المبدعين الجدد يعيشون كما تعيش الغالبية العظمى من شباب مصر ظروفًا معطلة.. بل ومحبطة.. ولكنهم اختاروا الطريق الأصعب أى أن يواجهوا الواقع البائس بكل ما يملكون من قوة الشباب والأمل، وأخذوا يعملون ويبدعون بل ويطورون ثقافتهم، يقرأون ويتحاورون فيما بينهم، ويتشئون لأنفسهم نادية أدبيا يتبادلون فيه الكتب والأفكار وينتقدون بعضهم بعضًا، وأهم من كل هذا ينصتون بحب لبعضهم البعض.

وقد زارتهم المحررة ووعدتهم بقاء شهرى فى مقر حزب التجمع فى شبرا الخيمة.. مكانهم الفقير الجميل الذى زينوه باللوحات والأشعار والمصنوعات، ويطشوا فيه من روحهم الشابة وهجا دافئا.

انتظروا «صبحى شحاته»، «وهانى أحمد فضل»، «وثرى السيد على»، «وعادل عبد الوهاب»، «وجمال محمد السيد»، «وخالد سالم»، «وصابر أحمد على»، «ومحمد عبد الله عبد الجواد» و«عماد أبو زيد».. انتظروهم وإذا لم يحتلوا خلال السنوات القادمة المكانة التى هم جديرون بها فى حياتنا الثقافية فنحن وحدنا نتحمل مسئولية ذلك، وحينها سنوف لا نلوم إلا أنفسنا، إذا ساهمنا بالصمت أو الإهمال فى تبييد مواهب هؤلاء أو دفعهم إلى اليأس.

يخطط اتحاد الإذاعة والتليفزيون لإنشاء قناة ثقافية ونتمنى أن تقوم هذه القناة بالدور الذي يحلم به المثقفون فتتحرر - ولو إلى حد وبحكم التوجهات الجدية المعلنة للقائمين عليها من روح الشللية وتبادل المنافع وتتجه بصدق إلى المبدعين الجدد في مواقعهم النائية أو القريبة ولكنها نائية لأن لا وساطات لديهم ولا نفوذ. أقول ذلك لأننا جميعا نعرف هذه الخبرة المؤلمة حيث اتسعت مساحات التعبير وضاعت حرية التعبير معا، وبقي الكثيرون من المبدعين الأصلاء منقيين، بل وهجر بعضهم الإبداع أصلا حين عجزوا عن فتح الأبواب المغلقة لأنهم وإن كانوا موهوبين ككتاب فهم لا يتوفرون على مواهب النفاق والدخول في الشلل وتبادل المنافع، إن ما يحدث في الكثير من المؤسسات الرسمية وحتى الأهلية يبعث حقا على الأسف ويلج علينا لبحث الطرائق والأساليب التي يمكننا بها أن نحد على الأقل من استئراء الفساد، ويصبح هذا الأمر أكثر إلحاحا بعد الهجوم الحكومي المنظم الأخير على حرية الصحافة حيث نصت المادة ١٧ في قانون الشركات الذي صدر في ١٧ يناير ١٩٩٨ وجعل موافقة مجلس الوزراء شرطا أوليا لقيام أية شركة مساهمة طبقا لقانون سلطة الصحافة ٩٦ لسنة ١٩٩٦، انتقصت حق إصدار الصحف المقيد أصلا بقيود قانونية وأمنية شديدة، وأخذت المصائب ضد حرية التعبير تتوالى فجري تعطيل صحيفة «الدستور» في فبراير ١٩٩٨ ووقف طبعها وإغلاقها، وفي مارس نعى نائب رئيس تحرير مجلة «روز اليوسف»، وحكم على مجدى أحمد حسين و «محمد هلال» بالحبس، وأخيرا حكم بالسجن أيضا على «جمال فهمي» المحرر بجريدة العربى.

وأصبح المناخ مواتيا للانقضا على الهامش المحتاح من حرية التعبير حيث يقوم الكتاب أنفسهم بتضييقه أكثر فأكثر من الآن فصاعدا، إذ كان قانون العقوبات المصرى يجعل عقوبة القذف والسب إما الحبس أو الغرامة، وكان القضاة غالبا يتجهون إلى عقوبة الغرامة ولا يلجأون للحبس، ولكن طيلة السنوات الماضية ومنذ بدء التعددية الحزبية وحتى صدور القانون ٩٣ لسنة ١٩٩٥ والذي جعل الحبس وجوبيا توالى أحكام القضاء بالحبس.

ورغم إلغاء عقوبة الحبس، والعوبة للأوضاع القديمة بعد كفاح بطولى للصحفيين ونقاباتهم فإن المناخ المعادى لحرية الصحافة - بدعوى حماية تدفق الاستثمار - جعل هناك ميلا لدى القضاة للحكم بالغرامة والحبس معا، وأصبح كل صحفى أو كاتب يفكر مرات ومرات قبل أن يعبر بحرية.. وإذا أضفنا إلى ذلك كله حالة الفوضى والفساد الشائعة في المؤسسات الثقافية الحكومية عرفنا لماذا سيكون علينا أن نلوم أنفسنا نحن المسئولين عن بعض المناير، والقادرين بحكم خبرتنا على فرز الثمن عن السمين ومن ثم التقاط الواعد المبشر ورعايته وتقديمه.

شارت معركة ثقافية كبيرة حوال اعتزام وزارة الثقافة بالتنسيق مع الحكومة الفرنسية إقامة احتفالات بما أسمته العلاقات الثقافية المصرية - الفرنسية وهي في الحقيقة احتفالات بمرور مائتى عام على وصول الحملة الفرنسية إلى مصر وغزوها، تلك الحملة التي حاربها المصريون وقاوموها عبر ثورتين شعبيتين باسليتين حتى اندحر الغزاة وخرجوا من البلاد. وقد رفض غالبية المثقفين المصريين ذكرى الاحتفال، بل إن اتحاد الكتاب اتخذ قرارا بالاحتفال بذكرى ثورتى القاهرة ضد الاحتلال الفرنسى ليؤكد أن جذوة التحرر الوطنى ماتزال رغم كل شىء مشتعلة.

وقد أهدانا الصديق المفكر الدكتور «محمد حافظ دياب» بحثا رائعا عن الفرانكفونية للمفكر المغربى د. «المهدى المنجرة» وقام «دياب» بترجمتها عن الفرنسية ليخص بها «أدب ونقد».

والمنجرة واحد من المفكرين المغاربة البارزين المهتمين بعلوم المستقبل، وقد تلقى ثقافة فرنسية، لكن تكوينه الإنسانى المتكامل وثقافته الشاملة ورؤيته الموضوعية المنحازة للشعوب وللإنسان باعتباره إنسانا جعلته جميعا يقطع بأن الفرانكفونية لا تصلح أداة لتطوير روح حقيقية تكرس الشرط الإنسانى للتعاون الدولى لعدم استنادها إلى حرية التعبير عن الذات، وحرية التعرف على الآخر، ومن ثم ليست الفرانكفونية إلا أداة استعمار جديد تستهدف «صنع التغيير فى بعض البلدان، بل أكثر من ذلك، استعمالها (أي اللغة الفرنسية)، كوسيلة لمحاربة اللغات الوطنية واللغات الأم».

إنها شهادة صاعقة وأمينة نقدمها لدعاة الفرانكفونية فى مصر لعلهم يفيقون من وهم انفصال الثقافة عن السياسة وهم أشد خطرا هو الاستعمار الذى يقوم بمساعدة الشعوب المتخلفة على الدخول إلى الحضارة.

وتنشر الجزء الثانى من دراسة «د. صلاح السروى» عن الرواية واتجاهات تقدها بين المدرستين الاجتماعية والبنىوية، والحق إنا مازلنا فى أمس الحاجة لمزيد من الدراسات المشابهة خاصة أن النقاد والباحثين الذين يتتبعون الإبداع النقدى فى الغرب سواء عن طريق السفر أو متابعة الدوريات المتخصصة يعرفون جيدا أن كلا من البنىوية وما بعدها عن تفكيكية وسيميولوجية وغيرها قد جرى تجاوزها، وأن اشتغال نقاد لهم باع فى البحث النظرى والتطبيقاتى فى الوطن العربى بهذه الأدوات - ملاحقة منهم للموضة قد دفع بهم بعيدا جدا عن القراءة الجدلية الفعالة والمنتجة لواقع الإبداع العربى حين غرقوا فى المعادلات الرياضية واللوغاريتمات وقفزوا بعيدا موغلين فى الشكلائية مترفعين عن معرفة الواقع الاجتماعى جماليا فعزلوا أنفسهم وأهدروا دورهم بدعى أن الأدب لا يقرأ إلا من داخله، والاتجاه الذى يبشرنا به «صلاح السروى» والموجود فعلا فى بعض القراءات النقدية المهمة التى يقوم بها رموز المدرسة

الاجتماعية ألا وهو توظيف الإمكانات القائمة في الاتجاهين «حيث يستخدم النقد الاجتماعي وعلم اجتماع النص علم الدلالة البنوي».

ولكن مثل هذا الاتجاه حين لا يقوم على الجدل الفعلي بين الداخل والخارج يمكن أن يقضى إلى نوع من التحاور الساكن ومن ثم التوفيقية، ذلك أن المنهج الاجتماعي بحكم رسوخ قدميه في أرض الواقع المادي لا يستنفذ إمكاناته أبداً، وهذا الرسوخ نفسه هو الذي يمكنه من الاستيعاب الخلاق لكل ما يتوصل إليه العلم من كافة المدارس من علم النفس للغة للدلالة للأنثروبولوجي الخ، فمنا أحوالنا لمزيد من الدراسات والحوارات حول هذه القضايا فقد نكف عن كوننا في الغالب الأعم متلقين - أحياناً دون فهم - لما ينتجه الغرب مستريحين لهذا التلقي غارقين في كسل الاستهلاك على الجاهز دون إنتاج.

ويكتب لنا الدكتور صلاح الدين يونس من جامعة اللاذقية في سوريا لأول مرة - التي نتمنى أن لا تكون الأخيرة - يكتب عن الشعر ولغة الخطاب ويطرح للنقاش مجموعة من القضايا لعلها حقا أن تكون قد قتلت بحثاً كما يقال، لكننا لم نتركها وراءنا لنكرس جهدنا على قضايا أخرى جديدة، وهي حالة تدلنا من باب الأدب والنقد الأدبي على مستوى تطورتنا وعجزنا - الذي يعود غالباً لواقع هذا التطور - عن الاتفاق على ما هو يديه في عصر الرأسمالية مثل فصل العلم عن الدين وفصل الدين عن السياسة.. الخ.

بل نحن مازال بوسع بغضنا أن يقدم للمحاكمة باحثاً مجتهداً متهماً إياه بالارتداد بل وتقوماً للمحاكمة بإصدار حكم تفريق بين الدكتورة «إتهال يونس» والدكتور «نصر حامد أبو زيد» إذ لا يجوز لمسلمة أن تعيش مع مرتد، يحدث هذا بينما يعرض الرئيس اللبناني على البرلمان مشروع قرار بالاعتراف بالزواج المدني حيث العقد شريعة المتعاقدين..

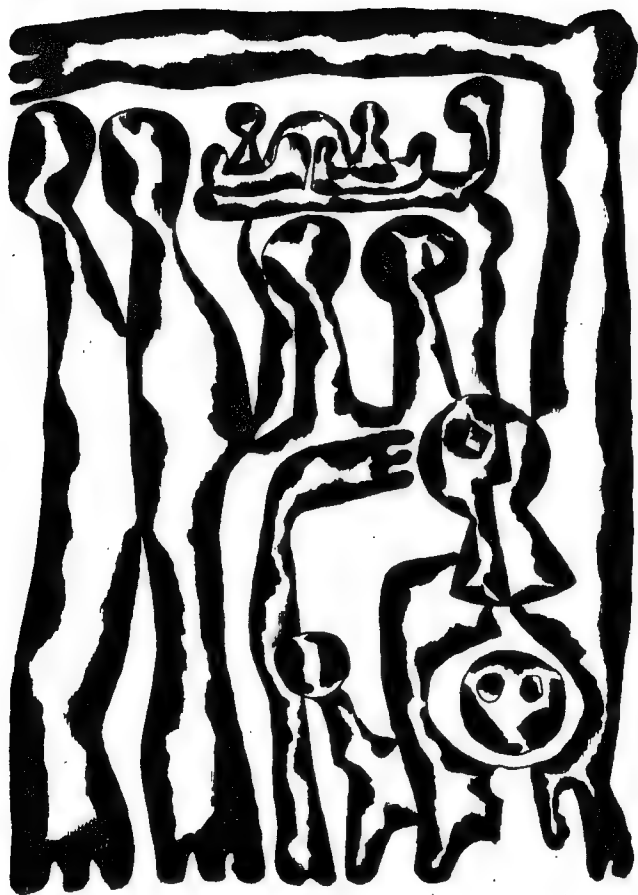
يقول لنا الباحث «لقد أفاد الأدباء الأوروبيون من نشر كتاب أصل الأنواع لداروين وتطبيق النقد التاريخي على نصوص الكتاب المقدس...» ومازلنا نحن نبحث عن أصول العلم من فيزياء وكيمياء في القرآن الكريم» كتابنا المقدس...

كان الشاعر العظيم «صلاح جاهين» سوف يقول مندهشاً عجباً!! وقد اختار لنا الصديق الشاعر «مصطفى عبادة» قصائد الديوان الصغير لهذا العدد. من شعر «صلاح جاهين»، الذي تحل ذكرى رحيله الثانية عشرة في هذا الشهر، والذي رحل عن عالمنا مكتئباً حزينا بعد أن أغناها بإنتاجه الغزير المتنوع الجميل من الشعر ورسوم الكاريكاتور والدراما والأغنيات بل والتمثيل، فكان بحق فنانياً شاملاً بأعمق معنى لا تجود الحياة بأمثاله كثيراً، وقد كنا مثل الوارث السفيه قد بددنا هذه الثروة التي حالت القيود المتنوعة على حرية التعبير دون ازدهارها الكامل وقد اتخذت هذه القيود في أحيان كثيرة شكل ملاحقة المثقفين وسجنهم وقطع أرواقهم بل وتعذيبهم وبفهم دقاً إلى

الهامش..

كل ما نتمناه الآن أن لا يكون احتفالنا المتواضع هذا بالشاعر العظيم هو الشكل الوحيد للاحتفال به، فما رأيكم أن نعقد أمسية كبيرة ننصت فيها لبعض أخلص تلاميذه وأكثرهم تمثلا لعمله الضخم وتميزا عنه في أن.. إننى أرشح على رأس القائمة شاعرا شابا مبدعا حقا هو «صادق شرشر» لنبحث عنه ونسمع منه ونمنحه المساحة اللازمة للازدهار.
سوف يكون هذا العدد فى أيديكم مع عيد الأضحى فكل عام وأنتم بخير.

المحررة





الفرنكفونية

هل تشكل أداة للعلاقات الدولية؟

د. المهدي المنجوة
ترجمة: د. محمد حافظ دياب

في محاولة لاستبصار مرامي الجدل الدائر في الأوساط الثقافية حول الاحتفال بحملة بونابرت على مصر، تقدم هذه الدراسة التي شارك بها المهدي المنجوة في ندوة عقدت بمقاطعة كويبيك بكندا، على هامش القمة الفرانكفونية.

وزعم تعامل الكاتب مع مفهوم «العلاقات الدولية» كعملية تستهدف تطوير روح حقيقية تكرس للشرط الإنساني للتعاون الدولي، فهو يرى أن الفرانكفونية لا تصلح كأداة لترسيخ هذه العلاقات، بسبب من عدم استنادها إلى حرية التعبير عن الذات، وحرية التعرف على الآخر، حين تحول صراع أعضائها في الجنوب ضد الجوع والمرض والديون إلى مسارب فرعية أخرى، ناهينا عن إفساحها المجال للوكلاء الثقافيين المحليين نحو الارتباط بمصالح القوى الرأسمالية في فرنسا.

صاحب هذه الدراسة، كاتب ومفكر مغربي، وأحد المهتمين البارزين بدراسات المستقبل. ولد في مدينة الرباط عام ١٩٣٣ وتابع فيها دراسته، وذهب للولايات المتحدة عام ١٩٤٨، ليلتحق بجامعة كورنيل في نيويورك، ويحصل منها على دبلوم في العلوم السياسية، لينتقل بعدها إلى مدرسة لندن للاقتصاد والعلوم

السياسية التابعة لجامعة لندن، حيث حصل على درجة الدكتوراه فى العلوم الاقتصادية والعلاقات الدولية عام ١٩٥٧، والتحق على أثرها كمحاضر بكلية الحقوق فى جامعة محمد الخامس فى مدينته الرباط.

عمل مستشاراً أول فى الوفد المغربى بهيئة الأمم المتحدة عامى ١٩٥٨، و١٩٥٩، ومديراً عاماً للإذاعة والتليفزيون المغربى عامى ١٩٥٩ و١٩٦٠، وأستاذاً بمركز الدراسات الدولية التابع لجامعة لندن عام ١٩٧٠، وأول عميد عربى لكلية الحقوق فى المغرب.

شغل كذلك مناصب دولية بمنظمة اليونسكو وبعيثة الأمم المتحدة، وشارك فى العديد من الجمعيات الدولية والإقليمية والمغربية (رئيس لجمعية دراسات المستقبل بباريس، عضو فى الأكاديمية الفرنسية، مشرف لفريق البحث الإنسانى المتكامل للباحثين الشباب بافريقيا، عضو الأكاديمية الملكية المغربية، عضو بمنتدى العالم الثالث، وعضو هيئة تحرير البعض من الدوريات العالمية والمغربية)، وحصل على عدة جوائز وأوسمة.

ناضل المهدي المنجرة من أجل بناء مغرب عربى موحد، ووقف إلى جانب دول العالم الثالث وتحرير الجنوب، وواجه الأكاذيب التى روجها الغرب خلال حرب الخليج الثانية، فكتب المقالات وبحث بالبرقيات، كما قدم استقالته من عدة هيئات، من ضمنها معهد العالم العربى بباريس ونادى روما، ودعا بلده إلى التخلي عن عضويتها فى المؤتمر الفرنكفونى، احتجاجاً على حرب الإبادة التى تقودها الولايات المتحدة وحلفاؤها ضد العراق.

وبهذه التجربة العريضة التى خاضها المهدي المنجرة يسجل رأيه هنا حول الفرنكفونية، وهو ما سيدرك القارئ أبعاده، ويزداد وعيه به، كلما أوغل فى سطور هذه الدراسة، وواصل الاتصالات لأستلثها وأجوبتها.

يرجع ظهور "الفرانكفونية" إلى نهاية القرن التاسع عشر، حين صاغ العبارة أونسيم ريكلوس، وعنى بها «فكرة لغوية وعلاقة جغرافية فى نفس الوقت»، لتبرز أيامها مع إنشاء (جمعية أطباء الأطفال الناطقين بالفرنسية) بباريس، وتحديدًا عام ١٨٩٩.

ومالبت أن تواصلت الفكرة فى القرن الحالى، مع خطاب الجنرال ديغول عام ١٩٤٤، وخلال المناقشات حول إنشاء الاتحاد الفرنسى نهاية الحرب العالمية الثانية، وفى أعمال المؤتمر الأول لوزراء التربية فى فرنسا وأفريقيا وملاجاش عام ١٩٦٠، ومع قيام (اتحاد الجامعات الناطقة كلياً أو جزئياً باللغة الفرنسية) عام ١٩٦١ (١)، وظهور مجلة (الثقافة الفرنسية) عام ١٩٦٢.

وبمثل عام ١٩٦٦ منعطفاً حاسماً فى تاريخ الفرنكفونية: فقيه تشكلت (اللجنة العليا للدفاع عن اللغة الفرنسية ونشرها)، التى أقرت بمرسوم جمهورى، وتتألف من عشرين شخصية نتمنى لعالم الأدب والفن والعلوم والصحافة والإعلام والصناعة والسياسة، ويرأسها رئيس الوزراء. وحددت مهمتها بدراسة الوسائل الملائمة لتشجيع كافة المبادرات التى تهدف إلى تطوير العلاقات الثقافية والتقنية بنى

كل حاملي تراث اللغة الفرنسية. وتأسس كذلك (المجلس الدولي للغة الفرنسية)، أكاديمية فرنسية دولية، لها الحق في إنهاء أي نزاع لغوي بين أي دولتين فرانكفونيتين، إضافة إلى (منظمة الشباب الفرانكفوني) التي قامت على أساس ميثاق ينظم مشاركة الشباب في تحقيق أهداف الفرانكفونية. وخلال نفس العام، طالب الرئيس السنغالي السابق ليوبولد سيدار سنغور، وهو أحد ثلاثة مهدوا للفرانكفونية، مع الحبيب بورقيبة والأمير الكمبودي نورودوم سيهانوك، بإنشاء (المنظمة الدولية للبلمايين الناطقين بالفرنسية)، فتأسست عام ١٩٦٧، واتخذت من لكمبوج مقرا لها، وأمانة سرها العامة في باريس، وتستهدف دعم تآزر البلمايين الفرانكفون. وأقامت هذه المنظمة مجمعا ثقافيا باسم (كوكبة المشاهير)، وظيفته منح جوائز أدبية لأفضل الكتاب والشعراء الفرانكفون.

وتكرست الفرانكفونية في النهاية مع أعمال مؤتمرها الأول، حين تم الإعلان عن التحضير له في المؤتمر العام لوكالة التعاون الثقافي والتقني بداركار عام ١٩٨٥، وانعقد بالفعل في باريس بعده بعامين. ويضم هذا المؤتمر، بالإضافة إلى المستعمرات الفرنسية السابقة، بلدان أوروبية مثل بلجيكا واللكسمبورج، كما يضم كذلك مقاطعة كويبيك الكندية (٢).

وقد أثرت أيامها مشكلة على مستوى العلاقات الدولية، حول ما إذا كان من حق هذه المقاطعة أن تحتل في مؤتمر دولي. بعده عقد مؤتمر القمة الفرانكفونية الأول بباريس عام ١٩٨٦، وقمة الناطقين بالفرنسية عام ١٩٨٩.

والسمة الأوضح لهذا العالم الفرانكفوني، أنه عالم دويلات صغيرة: فهناك بولو، وساموا، إلى جانب أسماء أخرى يصعب العثور عليها في أطلس الجغرافيا، ولكنها موجودة كبلدان أعضاء، تساهم في ارتفاع معدلات العضوية التي تبلغ الآن (٣٥) بلدا.

والزعم بأن هذا العالم يستهدف في الأساس تحقيق تقارب بين أعضائه وأفراده، خلق في الواقع حاجزا بين من يستعملون اللغة الفرنسية ويساهمون في الثقافة الفرنسية وهم فرنسيون، يحملون جواز سفر فرنسي، يمثل اليوم علامة الانتماء إلى الاتحاد الأوروبي، وبين الآخرين، كل الآخرين، الذين هم مجرد فرانكفونيين، تمنح للمشاهير منهم جائزة الجونكور تارة، أو جائزة فيمينا تارة أخرى، وكان لسان حال الفرنسيين يقول: أنظروا إلى هذا التسامح الفكري الذي يجعلنا نقبلهم بيننا. أنهم جديرون بالترقيم. ولكن حذار، فهم ليسوا كتابا فرنسيين. فالكتاب الفرنسي هو كاتب فرنسي، وكل كاتب آخر غير فرنسي، هو كاتب فرانكفوني.

على أنه يجب ألا يفهم من قولي إنني انتقد اللغة الفرنسية. فانا استعمل هذه اللغة، وأكتب بها، كما أكتب بغيرها، وأنا شديد الاعتراف بمعرفتها. ولن يخطر ببالي انتقاد لغة قدمت الكثير لتاريخ البشرية. كذلك فإنني قضيت فترة مهمة من حياتي أعمل في مجال التعاون الدولي، وأعرف ماهي مساهمة الثقافة الفرنسية، ولكنني انتقد مفهومها سياسيا. يكتسى طابعا استعماريا جديدا، لا يقبل واقع تطور الأوضاع، ويريد التعلق بأمر تبيل مثل اللغة الفرنسية، من أجل استعمالها كوسيلة للتفاوض، بهدف إبقاء الوضع القائم على ما هو عليه، ومنع التفسير في بعض البلدان. بل أكثر من ذلك، استعمالها كوسيلة لمحاربة اللغات الوطنية واللغات الأم.

لقد عملت باليونيسكو ما بين عامي ١٩٦١-١٩٦٣، وأذكر أنني اضطرت أياها للطراد علي كافة بلدان القارة الأفريقية، لكي أجد بلدا منها يقبل استضافة اجتماع حول اللغات الأفريقية الأم. وكما ترون، المسألة تتعلق بقضية علمية، ورغم ذلك كان المسئولون في حكومات هذه البلدان يتهربون، لدرجة اضطررنا معها لعقد الاجتماع في الكاميرون، لأنه البلد الذي يجمع بين الفرانكفونية والانجلوفونية.

والواقع أنه لا يمكن فصل مفهوم "الفرانكفونية" عن سيورتها التاريخية المرتبطة وراثيا بالحقبة الاستعمارية، ويعدّها بفترة التخلص من الاستعمار التي لم تنته، وبالتحولات الإيجابية التي تحملها هذه الفترة على المدى المتوسط أو البعيد، وهو ما يعنى أننا لن نتمكن من تطوير روح حقيقية للتعاون الإنساني العالمي، إذا لم نبدأ، من هذا الجانب أو ذاك، باحترام الآخر.

يتعلق الأمر إذن، بعيدا عن كون هذا المفهوم يمثل خلاصة قطعية، بنقطة إنطلاق نحو حوار مفتوح مع طرفه حديث العهد مثلي بالفرانكفونية، يشارك لأول مرة في حياته، ويحترق بشديد، في نشاط يس هذا المجال. إن ما أقوله صراحة، يفكر فيه الكثيرون مواراة، إن في الشمال أو الجنوب. لكنني لست مع ذلك لا مباليا كليا. فكباحث في الدراسات المستقبلية، يدخل في اهتمامي مستقبل اللغة الفرنسية والثقافة الفرنسية، إن في ذاتها، أو كثقل في الهيمنة الثقافية التي تترصد الإنسانية، فاعتقادي أن الثقل مرتبط، قبل كل شيء، بالانفتاح الداخلي لكل ثقافة، وبالتقوية المتبادلة لقنوات الاتصال التي تملكها.

تعريفات متباينة

وفي عالم يعيش أوج تطوره العلمي وإشكاليته الجديدة فإن هدفا مائلا لا يبدو ميسرا، مع اللجوء إلى مفاهيم تلتزمها تهيئات أدبية بلاغية، وذاتية مشبعة برومانسية روحانية أشبه ما تكون بالصوفية التي تحجب الواقع عن غير وعي، وتحافظ على الوضع الراهن، وتجعل من العمل الثقافي مهمة حضارة، بخلاف مانستنتجه لدى قراءة عديد التعريفات المقدمة للفرانكفونية:

فاكزافيه دينيو يذكر: «إن فحوا روحيا للفرانكفونية يجعلنا ننظر إلى لغتنا الفرنسية باحترام كبير. فهي تملك نوعا من التفوق بالنسبة لكافة اللغات الأخرى المستخدمة في العالم، حيث ميزات هذه اللغة الأسلوبية في التحليل والتركيب، تفسر نوعية الفكر الفرنسي والإشعاع الثقافي لفرنسا» (٣).

إن اكزافيه يتحدث عن الفرانكفونية بلهجة أقرب إلى الروحانية. إنها الصوفية إذن. ولو تحدث شخص آخر عنها بهذه اللهجة لاعتبر من الإخوان المسلمين أو من المتطرفين!

كيف يُعقل أن يكتب شخص في عام ١٩٨٣ مثل هذا الكلام، الذي يكشف عقدة تفوق تتم في الحقيقة عن مركب نقص؟ كيف يقلل تصريحه بأن اللغة الفرنسية متفوقة على كل اللغات الأخرى؟ إن هذا هو المرتكز الحقيقي للفرانكفونية، كمفهوم أقرب إلى التصور المرضي.



ولقد يكفى للدلالة على زيف هذه الأفكار، أن ترجع إلى المنشورات الصادرة نفس العام عن المركز الوطني للبحث العلمى فى فرنسا. لنجد أن ثلثى منشوراته كانت بالإنجليزية. فكيف حدث أن هذه الفرنسية "المشوقة" لا يكتب بها سوى باحث واحد من ثلاثة فى فرنسا؟ إن مثل هؤلاء الباحثين مضطرون أن يتم الاعتراف بهم فى بلدهم فرنسا، لأنهم إذا لم ينشروا بحوثهم العلمية، إن فى الفيزياء أو الكيمياء أو البيولوجيا أو علوم الفضاء، فى دورية الإنجليزية، فإن الفرنسيين أنفسهم لن يأخذوا أعمالهم مأخذ الجد.

هؤلاء الباحثون إذن مجبرون على استخدام لغات أخرى أكثر تقدما. ثم كيف يراد فى عصر، تظهر فيه كل سنة (٤٠) ألف كلمة جديدة فى اللغة العلمية، أى أكثر من عدد الكلمات الموجودة فى القاموس الفرنسى الشهير (لاروس)، أن نقبل يمثل هذا الكلام، فى الوقت الذى نعلم فيه أن الأكاديمية الفرنسية تقضى سنة كاملة فى البحث عن تسع كلمات؟ أنا لا أقول أن اللغة الفرنسية أقل قيمة من اللغات الأخرى، فقد بدأت هذا البحث بالدفاع عنها، ولكن أن يصل هذا الدفاع إلى حد القول بتفوقها على كل اللغات، وأنها تحظى بالإجلال، وتميز بالروحانية أو الصوفية، فهو ما يجعل الأمر يتحول إلى نوع من العزل العنصري، حيث ليس هناك سوى الفرنسية، ولا شئ آخر غيرها.

وإضافة إلى غزليات دينير، نجد سنجور هو الآخر يتغنى بها، مذكرا: «إن الفرنسيين هم الأرفعان الأكثر عدوية، ذات الوميض العاطفى، يليهم الناي والطلبة بكلمات اللغة الفرنسية، وذلك هو شعاع النار الذى يبدو كالشهب التى تضيء ليلنا» (٤).

إن معرفتى بسنجور تعد لأكثر من ثلاثين سنة، وهو زميلى فى الأكاديمية الفرنسية، وأحد رؤساء الدول الأكثر مسالية، لأنه عرف كيف يترك الحكم فى الوقت المناسب. وهو شاعر قبل كل شئ، لم يستغل السلطة من أجل الحصول على ثروة أو غيرها، ورجل احترامه كثيرا. وأيام دراسته فى باريس، حصل على شهادته فى النحو الفرنسى وفى اللغتين اليونانية واللاتينية، وعاش هناك سنوات فى ظل الجمهورية الفرنسية الرابعة، ليجد نفسه بعدها على قمة السلطة فى بلاده من طرف قوى استعمارية. وهذا ما أصارحه به دائما كلما التقيت. وهو يعتقد أنه لا يمكن إنقاذ بلده إلا بواسطة اللغة الفرنسية، فهو لا يشعر بالارتياح للغة (الوولف) أو (البامبارا) أو (البول) الأهلية، بل أنه حارب تطور اللغات الأفريقية الأم.

وعلى نفس الوتيرة، يخاطب المحبيب بورقيبة الفرنسيين، ميديا انبهاره بلفتهم، على اعتبار أن: «اللغة رابطة قوية متميزة لتجاوز العلاقات الأيديولوجية، وأن اللغة الفرنسية تشكل بالنسبة لكم، كما هو الأمر بالنسبة لنا، تتمتع لثرائنا الثقافى، بما يعنى أنها تغنى فرنسيتنا، وتجعل منا رجلا جديرين بالانتماء إلى مجموعة الأمم الحرة» (٥).

عكس الموقف نجد لدى الكاتب الأفريقى مونجوييتى، صاحب ومدير تحرير مجلة (شعوب سوداء، شعوب أفريقية) التى تصدر فى باريس، إذا يقول: «الفرانكفونية هى أيديولوجيا عدة أنظمة مجتمعة غير أنها فى الواقع أيديولوجيا السلطة الواحدة، هى سلطة الرأسمالية الوطنية الفرنسية». ويضيف واصفا الفرانكفونية على أنها تبعية وجود. فهى بدل أن تضحى مجمع ثقافات، لكل منها

خصوصيتها التي تتفاعل فيما بينها، إذ بها تتمحور حول أيديولوجيا الطبقة الفرنسية الحاكمة، التي عرفت كيف تجعل من قيمها مقياساً لفرز الآخرين وتصنيفهم» (٦).

إن هذا الأقوال تنعج انطباعاً حول انحياز البعض من الشخصيات لفكرة الفرانكفونية، وهو تصور قد تكون له قيمته على المستوى السياسى، لكنه على المستوى المنهجى لا يملك فاعلية ذات بال. ولو شئت الإجابة، بعد أدنى من الدقة والموضوعية، على سؤال من قبيل: هل تشكل الفرانكفونية أداة للعلاقات الدولية؟ فإن الجواب بنعم، سوف يستلزمه سؤال آخر، هو: وما الجديد فيها؟ وذاك أمر يتطلب جهداً متواضعاً فى البحث والتجرد العاطفى، وإن أخطأ طريقه إذا تم الاحتكام إلى فحص بارد عنه.

ذلك أن أية أداة للعلاقات الدولية لا تتحرك بطريقة مجردة على أرض غير معينة، دون غاية محددة، أو أهداف متماكة، أو قواعد معترف بها صراحة، فى غيبة علاقات قوة قابلة للقياس. بعبارة أخرى، فإن كل أداة للعلاقات الدولية، هى نتاج تفاعل داخل النظام الدولى، وداخل النظم التابعة التى يقرنها بطريقة منهجية.

واعتباراً من أن تحليل النظم يمثل أحد الأساليب المتبعة فى العلوم الاجتماعية، ففى إمكان هذا التحليل أن ييسر إضافة العلاقات الدولية، بالاعتماد على المعطيات الكمية التى تحاول تفسير العلاقات الدولية، بالاعتماد على المعطيات الكمية التى تحاول تفسير العلاقات المتبادلة، مع وضع نماذج التنمية، وكذلك القيم الاجتماعية الثقافية التى تتضمنها فى الاهتمام. ومثل هذا التوجه من شأنه أن يسهل تعيين الرهانات والقوى المرتبطة بالفاعلين.

لكن مثل هذا التحليل يبدو عصياً لدى دراسة الفرانكفونية؛ فهى لم تؤخذ بعد بجذية من طرف الجماعة العلمية أو الجامعات، إضافة إلى نقص المعلومات عنها فى بنوك المعلومات والمصادر البليوجرافية والرسائل المقدمة فى الجامعات الفرنسية، بما يجعل زعم الحديث عنها قابلاً للمراجعة (٧).

ويبدو الأمر فى هذا الصدد أكثر وضوحاً، لو تصفنا البحوث الجامعية فى باقى الدول الفرانكفونية بما فيها كندا. فمركز العلاقات الدولية بمقاطعة كويبىك يصدر منذ عام ١٩٧٠ مجلة متميزة هى (دراسات دولية) وعدداً آخر من المنشورات. ولكن فهرست المركز لا يذكر سوى عملين اثنين يتعلقان بالفرانكفونية، تصفحها يوجبى بابتعادها عن القضايا الحقيقية المتعلقة ببقاء النوع البشرى وبقاء الكون، وبالفقر والجهد والمرض والعنف والظلم الاجتماعى، وبالديكتاتورية فى جميع أشكالها المختلفة. ذلك أن الفرانكفونية ككل سياسة أو أداة للعلاقات الدولية، لن يكون فى مقبولها الهروب من اختبار كفاءتها، ولا من إشكالياتها حول تفتح الكائن البشرى والسلام وعلاقات الشمال والجنوب.

جرد تاريخى

ولعل من ضمن ما تستهدفه هذه الدراسة، أن تثلل مساهمة فى التعرف على فرضية طرحها وثيقة

مركز العلاقات الدولية بكونبيك، وصاغتها كالتالى: «إذا كانت المشروعية الدولية لمثل هذه المؤتمرات، باعتبارها محفلا أساسيا للتبادل ووسيلة للعمل، ثابتة تماما، فإن الفرانكفونية ذاتها ستلوح مع تطورها المستقبلى مشوهة، وستظل التوقعات حولها فوق الإدراك. وإذا مثلت التوجهات والقرارات بصدها مجرد الإرضاء والاستمرار، فإن نوعا من الرئية سيبرز بشكل تدريجى تجاهها، وساعتها لن تستطيع أية غنائية تعويضية أن تصحح مسارها».

وتذكر الوثيقة نفسها، بالإضافة إلى الأعمال المتبعة من طرف الحكومات المشاركة فى المؤتمر الفرانكفونى، أن هناك مكانا لتفكير مستقل، يمتلك رؤيته النقدية وبشارة مستقبله، وذلك هو هدف المؤتمر. على أن المشروعية التى يتحدث عنها المركز المذكور لا يمكن فهمها دون الرجوع، ولو فى عجلة، إلى المحاولات التى صاغت فكرة الفرانكفونية، وإلى ذاكرة الشعوب النضمة إليها. فذلك ما يشترط الرؤية نحو المستقبل والإدارة الجماعية فى التحقق، وأيضاً ما يعطى لنظام اجتماعى حدا أدنى من التماسك على مستوى القيم والغايات. وقد كتب جات مارك تيجيه، وهو من أكبر دعاة الفرانكفونية، أنه: «منذ ثلاثة عقود تقريبا، اتخذت الفرانكفونية مظهر ورشة عريضة» (٨).

أنه إدراك مبرر تاريخيا لكندى فرانكفونى ودون معارضته، لا أعتقد أن غالبية (٢٩٠) مليون من رعايا الأعضاء الفرانكفونيين الخمس وثلاثين فى مؤتمراتهم ستوافقه على ذلك. إذ لا يجب تلوين النسيان الإرادى فى محو أحقاد الماضى، والذى أبدته معظم شعوب المستعمرات القديمة من جهة، ونسيان أو عدم الوعى بعواقب وامتداد هذا التاريخ من جهة أخرى. فحتى الذكاء الاصطناعى يظل بحاجة إلى ذاكرة كى يمارس فعالياته.

إن الفرانكفونية تحسوى فى الواقع على عملية إدماج فكري، وتقوم على التخلّى عن الذات، وطبعها يمس تسمية سياسية فكرية، وهو ما حدا بوجوب يتي إلى القول إن: «الفرانكفونية الأفريقية هى أسلوب متكامل للسيطرة على الفكر والنفس من قبل دعائتها، وهى تفتح الباب أمام تمييز عنصري أخلاقى حقيقى، إذ هى أول عملية بتر وحشية مصحونة الزاميا بكل عناصر الكبت والاثم» (٩).

ويبرهن لنا التاريخ الراهن على ما كان سيؤول عليه الحال فى أفريقيا، وبخاصة دولها الأعضاء فى المؤتمر الفرانكفونى، لو أن مقر (وكالة التعاون الثقافى والتقنى) أقيمت بها. لكن التصور الجير- سياسى الثقافى للفرانكفونية قد سهل المحافظة على انقسام أفريقيا، وأخر بصفة مباشرة أو غير مباشرة، التكتل الاقتصادى لدولها، بما يشى أن الفرانكفونية تروج نموذجاً لتسمية التخلف فى هذه القارة. وتشجع على التسول، وتحفز على الصدقة، ملفوفة داخل غطاء من المساعدة، مع ملاحظة أن كل فرنك فرنسى تقدمه فرنسا فى شكل مساعدة لهذه البلدان، تحصل مقابله على خمسة فرنكات فى شكل مبادلات، وهو ما وضحته إحدى الدراسات الفرنسية.

ولكن، إلى متى تستمر هذه المساعدات؟ الأمر واضح: فمن المؤكد أن هناك طبقة معينة تضمن استمرارها عن طريق الفرانكفونية. وهى تستمر بفضل الفرانكفونية، لأنه يتم الإبقاء عليها فى السلطة، وتقدم لها المساعدات الاقتصادية، بل يتم الإتفاق عليها. ولا يهم ما تفعله هذه الطبقة، فهو دائما جيد. ولم يحدث البتة أن انتقدت الانتهاكات التى تتعرض لها حقوق الإنسان فى أفريقيا. فلا

حديث إلا عن أسبانيا في عهد فرانكو أو الاتحاد السوفيتي. أساما يفعلهُ رؤساء الدول في هذه القارة، سواء في الجابون أو النيجر أو السنغال أو غيرها، فهو فوق الشبهات، وليس هناك ما يقال عنه. أنهم "أصدقاؤنا" اتركوهم وشأنهم.

المؤتمر الفرانكفوني والعالم الإسلامي العربي

ولو أخذنا بلغة الأرقام، هل يمكن القول إن الفرانكفونية تتمتع بالأغلبية داخل المؤتمر الفرانكفوني؟ فمن بين (٢٩٠) مليوناً من رعايا خمس وثلاثين عضواً في هذا المؤتمر، نجد (١٠٥) مليون مسلم، يشكلون نسبة (٣٦٪) من المتضمنين للمؤتمر، (١٩) مليوناً منهم يتحدثون الفرنسية، و(٨٠) مليوناً يتحدثون العربية. ولو أن الجزائر، وهي البلد الأول الناطق بالفرنسية بعد فرنسا، كانت عضواً في المؤتمر لعرفت هذه الأرقام ارتفاعاً ملحوظاً.

وفي هذا الصدد، يمكن أن نأثي على ذكر بلدين من بلدان العالم الإسلامي العربي، هما مصر والمغرب. فمصر انضمت إلى المجموعة الفرانكفونية عقب خروجها من الجامعة العربية، وهو ما ينطبق أيضاً على المغرب حين انضمت من منظمة الوحدة الأفريقية، وكان انضمام البلدين إلى هذه المجموعة بمثابة الوسيلة الوحيدة التي تمكنتها من اللقاء مع الأفرقة.

هذا هو سبب تواجد مصر والمغرب في إطار المجموعة الفرانكفونية، ولكن الواقع هو أن هناك أكثر من (٨٠) مليون شخص ناطق بالعربية، وأنه لا يوجد سوى (٤٪) من المصريين الذين يتقنون اللغة الفرنسية، حسب الإحصاءات الرسمية للمجلس الأعلى للفرانكفونية، بما يشكل في صحة تسمية عالم الفرانكفون. على أن ثقل العالم الإسلامي العربي لا يتمثل فقط في النمو السكاني، ولكن أيضاً في تزايد معدلات المنظمات غير الحكومية، وتلك مسألة بحاجة إلى استقصائها. من جهة أخرى، فإن تقسيم أفريقيا إلى شمال وجنوب الصحراء، يبدو أمراً مصطنعاً. ومن ناحيتي كمغربي، أرفض هذا التقسيم الثنائي الذي يعتدى على الوحدة الثقافية للقارة.

الهوامش

(١) في مواجهة للتيار الأنجلوفوني، أسس سكان مقاطعة كويبيك الكندية اتحاد الجامعات الناطقة كلياً أو جزئياً باللغة الفرنسية Association des universités entièrement ou partiellement de langue française (Aupelf) Franc,aise، في مدينة مونتريال عام ١٩٦١، ويضم نحو خمسين جامعة، تتعاون على دعم اللغة الفرنسية.

(٢) ينتمي سكان مقاطعة كويبيك إلى أصل فرنسي، منذ هاجروا إليها في القرن السابع عشر، وظلوا صحافيين على لغتهم. وهم يعتبرون أن فرنسا بالنسبة لهم هي أرض الأجداد، ويعتزون بالانتماء إليها، ويصرون على حماية لغتهم لمواجهة «العلاقات الأنجلو أمريكية والمجتمع الرأسمالي

الانجيلو فوني المسيطر».

(3) Deniau, xavier: Francophonie, Que sais- Je? puf, paris, 1983, p.12.

(4) sengor, l .s.: Liberte'-N.3, librairi philosophique Paris, 1967, p23.

(5) من كلمات الرئيس، نشریات وزارة الإعلام، تونس، ١٩٧٥، ص ٣٢.

(6) Beti, Mongo, in (peuples noirs- peuples Africains), N.3, Mai q978,paris,p.113

(٧) عندما استفسرت من بنك المعلومات عن ما أنجز من رسائل في الجامعات الفرنسية حول الفرنكفونية، حصلت على بحث لطالب جزائري، موضوعه (الفرانكفونية والعربوفونية)، نوقش عام ١٩٧٤ في جامعة باريس السابقة.

كما وجدت رسالتين قدمهما طالب ياباني وآخر فريقي للحصول على دكتوراة الحلقة الثالثة، وكانتا بعنوان: (وجهة نظر يابانية حول العلاقات التجارية بين اليابان والدول الفرنكفونية)، و(أفريقيا الغربية الفرنكفونية). قدمت الأول بجامعة باريس الأولى عام ١٩٨٦، والثانية بجامعة تولوز عام ١٩٨٤.

(8) Te'gier, Jean- Marc: " les sommets francophones", center Quebecois de rslations internationales, sansde, 87108130,p.262.

(9) Beti, Mango,op.cit.,p.31.



منيف: قانع ومقموع وبينهما نغطا!

طلعت الشايب

«لو أمتلك السلطة، لو أمتلكها يوما
واحدا لدمرت هذا العالم. العالم لا يحتاج إلا
للدمير، لقد فسد كل شيء فيه. تفتت خلاياه،
تعفن، لم يعد ممكنا إصلاحه أبدا. يجب أن
يُدمر نهائيا، لعل عالما جديدا يقوم على أنقاضه.
لعل يشرأ من نوع جديد يأتون من صلب عالم
آخر لكي يصهروا هذه الأرض التي تعلوها
طبقة سميكة من القذارة»
منصور عيد السلام
في الأشجار واغتيال مرزوق»

«ما تركت واحدا منكم إلا وقتلت له الأمريكان
هم العلة. هم أصل البلاء، وهذا الذي شفهنا
ماهو يشئ للبلوى التي راح تنصب فوق رؤوسنا
ويكره تقولون الله يرحمك يا أبو عثمان كل

ما قلته صار....»

ابن نقاع

فى "التيه"

«أنا فى الوقع العربى فإن المقع هو الأساس،
إذا يشمل المنطقة بأسرها، وتتبدى مظاهره فى
جميع مناحى الحياة، كما أن أساليبه تتطور
يوما بعد آخر، خاصة وأن الحكام والأقوياء
غير مقتنعين بضرورة إسهام الجماهير فى
تحمل المسئولية، ولذلك لا مشاركة، ولا تسامح
مع الرأى الآخر، ورفض للتعددية وعدم
التساهل مع أى مختلف أو منافس، ولا قدرة
على تصور إمكانية أن يحل الآخر فى السلطة
أو الإحتكام لرأى الأغلبية»
عبد الرحمن منيف
فى «رأى وشهادة حول القمع»
مجلة "فصول" - غريف ١٩٩٢

لم يكن فوز عبد الرحمن منيف بجائزة القاهرة للإبداع الروائى مفاجأة،
لعبد الرحمن منيف هو بلاشك كاتب الزمان الأبهى، الزمان هو زماننا والأبهى
هنا صفة للكاتب لا للزمان. المفاجأة هى تنبه هيئة التحكيم إلى كاتب «جمع بين
الإبداع والالتزام القومى والإنسانى» فى مرحلة يتقهقر فيها الالتزام ويتوارى
كل ما هو قومى وإنسانى، واللجنة بهذا الاختيار إنما تعيد التأكيد على دور
الأدب ووظيفته الاجتماعية وعلى دور الكاتب فى مجتمعه وقدرته على تحويل
رؤاه المنحازة للإنسان والمستقبل إلى فن جميل.

تدور أعمال عبد الرحمن منيف حول محورين رئيسيين هما النفط والقمع.
من مشكلة النفط تنطلق خماسية منيف مدن الملح (التيه - الأخدود - تقاسيم
الليل والنهار - المنبت - يادية الظلمات) حيث لا ينظر إلى النفط كثروة فقط
وإنما كتغير اجتماعى شامل قلب المنطقة العربية رأسا على عقب. المعروف أن
النفط ثروة ناضبة إلا إلى الأنظمة لم تحسن استخدامها، فتحولت المجتمعات إن
الاستهلاك المرتبط بالتبعية للخارج والمعتمد على استمرار العلاقة به.

وعبد الرحمن منيف هو ابن هذه البيئة الموهل للكتابة عنها مسلحا بالومى
والرؤية المستقبلية، درس القانون واقتصاديات النفط ورأس تحرير مجلة
نفطية فى مرحلة من حياته، فهو إذن أحد أبناء ذلك "التيه" وشاهد على
اضطراب العلاقات وتغير القيم واتساع الهوة بنى من يملك ومن لا يملك



وتشوهات البنى الاجتماعية والاقتصادية والنفسية والسياسية.» جاءت الثروة إذن ولكنها لم تكن نتيجة لجهد بشري لتصير جزءاً من حياة الناس واستفادتهم منها لم تكن واحدة ولذا اضطربت العلاقات وتغيرت القيم، والمجتمع صار خليطاً كركاب قطار. اجتمعوا بالمصادفة وحدها. الناس هنا لأن هناك ضرورة لاجتماعهم، ولكنهم يعلمون أنه اجتماع مؤقت والعلاقات بينهم واهية تختلف عن علاقات الناس في المجتمع الزراعى أو الصناعى (.....) هناك من يعتبر النفط هبة من السماء.. ثروة... ولكنه عملياً خلخل المجتمع وضربه إلى أبعد الحدود، ولم يستفد منه ليكون هناك تمييز واستبدال للثروة الناضبة بأخرى دائمة: بالتصنيع أو الزراعة أو المواصلات. ثلاثة أرباع الثروة النفطية حتى الآن تضيع فى عبث أطفال والربع الباقى يحاولون قدر الإمكان توظيفه فى بعض المشروعات، وحتى هذه ليست مدروسة بعناية ولا مخططة لتكون حلقات فى سلسلة واحدة... (١).

وعبد الرحمن منيف الذى يعتبر الرواية واحدة من أهم الوسائل التى يمكن من خلالها "قراءة" مجتمع ما، يقدم فى هذا العمل الفذ عالماً متكاملًا، ابتداء من جذور ما قبل اكتشاف النفط مروراً بعملية التحول وانتهاء بقيام مدن الملح بأحشائها الغضة. لم يتردد فى رصد ما فيها من خلل وقبح، لم يحاول القيام بعملیات تجميل. حياة كاملة وعالم شامل أسكنهما شخصيات روائية ليست منبثقة الصلة بالواقع سواء كان ذلك فى قصور الحكم ودهاليزها أو فى خيام البداية والقبائل أو بين الذين جاءت بهم نكبة النفط من لصوص وسماسرة وتجار المال والدين والجنس وغيرهم من أبناء مدن الملح والوافدين الذين هوت أفئدتهم إليها:

ويسألونك عن القمع...!

يقول عبد الرحمن منيف « من أبرز التشوهات التى رافقت الحقبة النفطية اتساع ظاهرة القمع فى المجتمع العربى وتطور أساليب هذا القمع وامتداده إلى جميع مناهى الحياة، بحيث أصبحت المنطقة العربية فى المرحلة الراهنة أكثر المناطق فى العالم خرقاً لقوانين حقوق الإنسان وأكثرها استبداداً وأشدّها عسفاً، يضاف إلى ذلك أن المكتسبات التى تحققت فى فترات سابقة من حيث قيام شكل عصري للدولة والفصل بين السلطات وحرية القضاء وسيادة القانون تم التراجع عنها... »

(.....) لو قارنا الوضع العربى الراهن مع فترات سابقة أو مع أنظمة أخرى فى العالم نجد أن الجفوة تزداد اتساعاً بين الأنظمة الحاكمة والشعوب والمسافة تكبر بين الحاكم والمحكوم.. بين الذين يملكون والذين لا يملكون، بين المثقفين وغير المثقفين... بين الرجال والنساء، بين الكبار والصغار... بين الريف

والمدينة....(.....)

وإذا كانت مؤسسة القمع تحاول أن تلغى الآخر والاختلاف والتعدد، فإنها تستند إلى مجموعة من القوى والمفاهيم والصيغ بما فى ذلك الدين والمؤسسة الدينية، فلكى يبقى الطغاة والأقوياء فى مواقع السلطة والقوة يلجأون إلى كل الوسائل. ولما كانت المؤسسة الدينية بأيدى هؤلاء فإنهم يرشونها لكى تستخدموها، ولا تتأخر هذه المؤسسة فى تقديم الفتاوى والمسوغات التى تبرر للطاغية والقوى لكى يستمر فى موقعه» (٢)

إن كاتبنا بهذه الرؤية الواضحة وهذا الوعى بحركة المجتمع العربى وما وصل إليه لا يمكن أن ينسحب إلى برج عاجي، ولذلك حين اعتمد الرواية أسلوبا للتعامل فى هذه الحياة كان لزاما عليه أن يتصدى لظاهرة القمع فى معظم أعماله. نجد ذلك فى «الأشجار وأغتيال مرزوق» وفى «قصة حب مجوسية»، نجده يتصدى لظاهرة السجن فى «شرق المتوسط» ثم فى «الآن... هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى» وغيرها. هذا هو عبد الرحمن منيف القادم من السياسة إلى الكتابة الأدبية. فى الفترة ما بين ١٩٥٠ و ١٩٦٥ كان مستغفرا تماما فى السياسة والعمل السياسى ولكنه اكتشف أن ذلك كله كان خدعة كبيرة كما يقول...

«كان الواحد منا يتصور أن المؤسسة السياسية يمكن أن تكون أمينة فى قناعاتها ومقولاتها السياسية. ومن خلال التجربة رأينا أن هناك فارقا كبيرا بين الأفكار التى كان يؤمن بها ويدعو لها والممارسات الفعلية التى كانت. وما أمكن الوصول إلى نوع من الصيغة أو التعايش للبقاء ضمن تلك المؤسسة. وصار هناك حاجز بيننا وبين الاستمرار. وبدأ البحث عن أشكال جديدة لمواجهة العالم ومحاولة تغييره، سواء كان الاقتراب من أداة أخرى من أدوات التعبير والتغيير.. هي الرواية. وذلك الذى كان يعبر عن قضاياها بكتابات سياسية وجد أن هذا الطريق ضاق وصارت هناك حواجز، فتش عن صيغ أخرى. وأنا كنت لدى القناعة وامتحنتها عمليا وتبينت أنها ممكنة: أن التعبير عن الأفكار والظموح إلى التغيير يمكن أن يكون فنيا» (٣)

تحية لعبد الرحمن منيف «كاتب الزمان الباهى»، وتحية للجنة الجائزة لاختيارها الواعى وأتمنى أن يحصل جمهور القراء العريض على نصيبه من جائزة المجلس الأعلى للثقافة، بنشره أعمال «منيف» فى طبعة شعبية وبسعر معقول.

هوامش

(١) من حوار أجرته سلوى نعيمى ونشرته مجلة «الكرمل» (العدد ٩/ ١٩٩٢)

(٢) عبد الرحمن منيف، «فصول» خريف ١٩٩٢ -

(٣) «الكرمل» - العدد ٩/ ١٩٩٢

المحنة

إدوار الخراط

كانت السيارة المرسيدس بتر تشق الليل بقوة ، أزيز المحرك ثابت ومتصل وخافت مهدد يغرى بالنوم.

حسين (أو حوسين) السائق الأسمر الذى أتى من بنجلاديش إلى بلاد النفط واللين والعسل هذه راسخ فى جلسته إلى عجلة القيادة ، والرمال الفسيحة لا تنتهي، تتتابع وتنسبط ثم تعلو كثبانها وتغور إلى جانبي الطريق الأسود العريض الناعم.

نور السيارة الأمامى الساطع وحده يثير الليل ، الصحراء - فى طنين المحرك واحتكاك العجلات بالأسفلت - تيدو فى إحساسى مجرد ديكور خارجى ، صورة سمعية بصرية تتذبذب على شاشة تلفزيون ، غير محسوسة ، غير حقيقية.

أين فيها تلال أشعار العرب والنوق والظباء وأكام التشييب بهند وسعاد، وشد الرجال والتفجع على أطلال "البيوت" أى آثار مضارب الخيام المهددة جرياً وراء الكلا والغدق الهتون.

كم حلمت بها..

عشت صباى بين كثبانها ومهادها، تمثلتها ، وابتعثتها ورصدت لها روحى الغتية، وأحببت البدوية التى أسميتها. فى هوس الهوى العذرى من جانبي

وحدى، ليلى الأخيلىة، مخزومة الأنف بحلقه ذهب غليظة ، لعلها هى كل مهرها،
محزومة.

الخصر بقمط عريض أحمر باهت على ملابس فضفاضة سوداء مزركشة
بنقوش وتطريزات حمراء، قديمة ، تدفع بعضها قطيعاً صغيراً من الماعز إلى
الشوارع الخاوية فى الصباح ، يلتقط الأغنام الهزيلة ما فى الشوارع من ورق
الشجر أو ورق الصحف سواء ، تخرج وهى تشغو وتتدأداً من مضارب العرب،
الرثة وخيامهم المرتوقة بألف رقعة المتصوية فى الرمل المرتفع على تلة هينة،
بين روث جمالهم وبعر معيظهم وروائحهم النفاذة فى تلك الساحة الرملية
الحجرية الخالية، وسط بيوت محرم بيه ، وراء شارع مروان، من داخل شارع
عرفان، أكرم منها فى طريقي للمدرسة العباسية الثانوية، أول سنتين الحرب ،
أو قبلها بسنة.

وملء روى قصيد امرئ القيس وطرفه بن العبد وأشعار عمر بن أبى
ربيعة وجميل بثينة وكثير عزة، والبحترى والمعري أيضاً، وخيالات الفلوات
والفيافي، نيران القرى، دموع الخنساء، عواء الذئبان، وعبق الخزامى البرية
وشقائق النعمان والريحان، والخيل والضرب والطعان، تقويض الحبال وشد
الأطناب، حتى إذا خرجت إلى شارع عرفان وغابت عنى هند ليلى دعد سعاد
تلفت القلب . وحسن الحضارة مجلوب بتطرية وفى البداوة حسن غير مجلوب ،
ورائحة حيوانية وجسدانية فجة وخام.

أما هذه فصحراء عصرية فى آخر القرن العشرين، من وراء زجاج المرسيدس
محكمة الإغلاق علي وشيش التكييف، حواشيه تهب على بلاغة برد اصطناعى
خفيف ومنعش جداً.

ثم تقتحم السيارة تلك المدينة

تدخل الشارع الرئيسى يمتد الشارع طويلاً، طويلاً، لا تصل إلى آخره.

على جانبى الشارع بنايات عريضة من دور واحد أو دورين، ثم عمارات
شاهقة ، ناطحات للسحاب تذهب بعيداً فى السماء ، كلها منيرة ساطعة الأضواء
وكلها خاوية.

ليس ثم أثر لإنسان، ولا حياة.

أسماء الأسواق والمحلات بالعربية والانجليزية بالنيون المتراقص ألوانه
الحمراء والزرقاء الزاهية تقتالى، الموالى وراء المولى، سوبر ماركت بعد سوبر
ماركت، محلات وصيدليات وسينمات، ركام الساعات والكاميرات وأجر
موديلات الفيديو والتلفزيونات والراديوهات والمكانس الكهربائية والشفاطات
والثريات من وراء الواجهات الزجاجية العريضة الساطعة، ألواح البلور
السميكة تبرق تيدو من ورائها المراتب الأسفنج والمخدات البلاستيك والثلاجات
الشاهقة وأحواض الغسيل السيراميك وأحواض الاستحمام الجاكوزى
وسلطانيات المراحيض الملونة ومواعين الألومنيوم اللامعة والمواقد الكهربائية

وبالغاز والأقتران الميكرويف للطهى الفورى، السيارة تمرق فى الشارع الصامت
 الفارغ تتحایل فيه، من واجهات المحلات ، الكراسى المذهبة والآرائك الأمريكية
 من آخر طراز والفصالات بفتحاتها الأنقىة والرأسية وأجهزة الكى وأجهزة
 الفرم والعصر والتشطير والتقطير والتخمير وأجهزة التسمير والتلميط
 والرئ بالتنظيط والتحوير والتبليط وإطارات الصور فضية وذهبية ومنقوشة
 ومنحوتة مفرغة ومعمورة وآلات ترشيح وتحلية الماء وخراطيم الرش المضلعة
 قضبان غليظة متمكنة كله كله م المواني، من طوكيو إلى تايبيه من امستردام
 إلى سنغافورة ، من مارسيليا إلى كوالا مبور وكله كله عليه بطاقات المخبع
 وماركات المصنع وتعليمات التشغيل وضمانات الأعطال .. ليس هناك فى هذا
 الحشيد الحاشد اللامع الأنيق فكهاى واحد موحد بالله من بنى آدم ولاخضرى
 تستروح العين طزاجة بضاعته وتستأنس الروح بمساومته على السعر ويقول
 لك أنه يستفتح بك على الله، الفواكه والخضر والسبع واللحم بدلاً من رواشها
 وملامسها العضوانية كلها مرصومة لاشك فى الثلاثجات أو الخزانات الحديد أو
 البلاستيك ، وراء جدران "المول" أو السوبر ماركت ، ملساء ، مصممة ملفوفة
 فى البلاستيك أيضاً ، مغلقة ، مطوية ، معلبة ، سابقة التجهيز أصبحت تروسا
 فى آلة عملاقة عمياء.

السيارة مازالت تذرع المدينة المفرغة من العمار لا تصل إلى نهاية هذا التيه
 المهندس المخطط من الشوارع الرئيسية والجانبية ، كلها ساطعة، ناصعة، لامعة،
 وكلها خاوية.

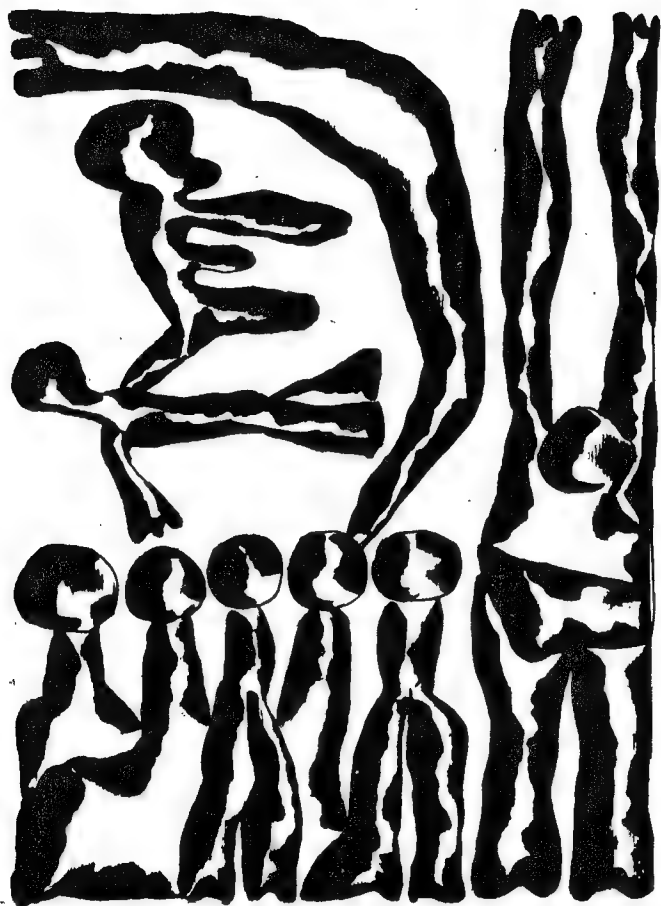
ليس ثم إنسان . ولا أثر للحياة

مدينة من مدن النحاس فى ألف ليلة وليلة، حيطان بيوتها طوبة من
 المونيوم وطوبة من بلاستيك ، أبوابها مرصعة بعيون اليكترونية للتجسس
 والتبصص والتصنن ، وليس ثم من تقع عليه الأشعة المنبثقة عنها، ولا ما وراء
 الأشعة.

مصحورة.

المردة الوافدون من خلف جزر واق الواق رصدوها للخواء أفرغوها من أهلها
 وبعرانها ونوقها، من غنمها وجواميسها ، من رجالها ونسوانها من صناعها
 وتجارها وكتابها من الحدادين والضياطين والعطارين والنجارين والسقائين، من
 النساخين والإسكافيه والصيادين والبياطرة والرخامين والفحامين من الزياتين
 والفنامين والخراطيين ، من الصاغة والمناويلية والميقاتية، من الضاربين بالرق
 والدف والراقصين واللامعين بالودع وبالببيضة والحجر، ومن العاشقات
 والأمهات والراقصات والمرضعات وبائعات الهوى والأحلام والبصل الأخضر
 والكرات، من الجادات الحكاءات والزوجات معمرات البيوت، من الحوامل ومن
 العصفير والحداء والعنادل.

دحوها ، سطحوها ، مسدوها ، وصقلوها.



خواء مشع بألوان النيون وذبذبات الإلكترونيات ، صارخة دون صوت ،
بدمدمة وغمغة وهينمة خفيضة ومنذرة.
أم أنه كانت هنا - فقط - خيام وبيوت من الحجر تأوى السماكين وضياى
للؤلؤ ورعيان الغنم، تقوم الآن فى موقعها مدن الألومنيوم والبلاستيك
والإليكترون ، تهب عليها رياح البحر الهندى - أو المتوسط - أو الأحمر - لا
يهم..

نشرت مجلة "لى ميساچيه" الكاثوليكية فى غضون ١٩٨٧ أنه جاء فى تقرير
أصدرته منظمة العمل الدولية بجنيف مؤخراً أن ما يزيد على مليار شخص، أى
ربع سكان العالم ، بلا مأوى، أو يعيشون فى أكواخ حقيرة .. منهم مائة مليون
ليست لديهم مساكن على الإطلاق ينامون فى الشوارع فى مداخل المنازل أو
تحت الجسور وفى الخرائب المهجورة، وحوالى عشرين مليوناً من الأطفال
والمراهقين يعيشون فى شوارع مدن أمريكا اللاتينية، وحوالى ثمانين فى المائة
من سكان المدن الأفريقية تكتظ بهم الأحياء الفقيرة.

وفى ٥ فبراير ١٩٨١ استنجد زغلول أحمد عبد الباقي صارخاً فى "الأهرام"
"نحن ٢٧ أسرة تقترش العراء بحى الشرايية الحكر الجديد، بشارع الجامع أمام
مصنع المكرونة منذ ٦ مايو ١٩٨٠. قامت محافظ القاهرة بهدم المنازل التى
نسكنها بهجة توسيع الشارع. الجميع يسدون الأذان عن شكوانا".

حتى لو وجد زغلول أحمد عبد الباقي من يسمعه ومن ينجده ، فعل فى ذلك
ما يعوضه عن سنة أو أقل أو أكثر من التشرد هو و٢٧ أسرة؟
وهل وجد ربع سكان العالم - على الأقل - نجده؟

فى قصاصة أخرى، عثرت عليها بين ركاب أوراقى ، من صحيفة لم أكتب
اسمها ولا تاريخ صدورها أن المهندس محمد محمود من المدرسة الصناعية
الثانوية فى ديروط، كتب يقول: "سيدى هناك حسبة احترونا فيها.. كنتم
تقولون إن إحدى فنانات الدرجة الثانية تكلفت بيكورات شقتها ٥٠ ألف جنيه،
منها ٢٠ ألف جنيه للمطبخ ، ونحن مجموعة من الجامعيين جلسنا نتخيل كم
ممكن أن يتكلف أحدث مطبخ فى العالم، ووجدنا أنه لا يمكن أن يصل إلى جزء
من هذا المبلغ.. لا بد أن هؤلاء الفنانين ياكلون ويشربون كما نقرأ فى روايات
الأساطير، فى صحاف من ذهب وقضة".

كان ذلك من زمان ، القصاصة عندى مصفوفة من القدم، أين الآن الخمسون
ألف جنيه الهزيلة من شقة فنانة أخرى - من الدرجة الأولى بلاشك - عرقنا
عنها من صحيفة "الدستور" فى ٢١ يونيو ١٩٩٦، حينما انضم عبد الغفار أبو
زهرة إلى جوقه الصارخين فى البرية النافخين فى قرية مقطوعة، فكتب يقول
عن صواب أو جرياً وراء إشاعات ، الله أعلم: "نحن شقة الفنانة ف.ع وصل إلى
١٥ مليون دولار أى ما يوازى ٥٠ مليون جنيه مصرى (وإيه يعنى؟) ما رأيكم لو

تم توزيع ثمن شقة ف.ع. على الملايين المحتاجة ، كم سيسعد الملايين فى هذه البلاد ، اقسام لك بالله العلى العظيم أنتى صاحب عمل متواضع وبيتى وأولادى الثلاثة وعملى مهددون بالانتهيار من أجل ١٥ ألف جنيه هى ديون علي. وأنتم تقولون أن فلانا وفلانة يسكنان فى شقة ثمنها ٥٠ مليون جنيه.. لماذا لا تأخذ الدولة من هؤلاء الضرائب الحقيقية دون تلاعب فى الاقترارات الضريبية وتعطى ملايين الشباب لكى يبدؤا حياتهم دون أن يتجهوا إلى السرقة والإرهاب".

يبدو أن مجلة روز اليوسف ردت على عبد الغفار أبو زهرة ، على غير قصد طبعاً - بعد سنة كاملة وأسبوع واحد : "ف.ع" رفعت أجرها كراقصة فى الحفلات والافراح إلى ١٢ ألف جنيه فى حفلات وسط القاهرة، وإلى ١٥ ألف جنيه فى الاماكن النائية على أطراف القاهرة ف.ع. كانت تتقاضى عشرة آلاف جنيه أيا كان مكان الحفل".

الولد يقف على باب الأوتوبيس ، بلا مبالاة بالآلاف أو الملايين قدمه على الأرض وقدمه الأخرى على السلم، فيهما صندل بلاستيك دخل سيره بين الإبهام وما يليها، فى يده قفص خشبى مشبك أصلى تفوح منه رائحة البيض أو الفراخ ، ليس من البلاستيك المسوى المصقول بل من الخشب الحقيقى (ما أندر الأشياء "الحقيقة" وما معنى "حقيقى" على أى حال!) على رأسه طاقية إسكندرانى من طواقي الصيادين ، وضع ذراعه خلف ذراعه واستند إلى الباب كأنه ينتظر دون لهفة ودون ملل أيضاً قيام الأوتوبيس الذى لا يتحرك ، ولن يتحرك أبداً ، لأنه فى أول أيام العام ١٩٩٢ ، يا فتاح يا عليم ، وتحت عنوان "اللعنة" كتب عادل محمد عمر ، مدرس مساعد بكلية الفنون الجميلة، ١٢ شارع إمام إبراهيم بولاق الدكتور إلى "بريد الأهرام" العتيد يقول: "فى مساء الأحد ١٥ ديسمبر توجه أخى الحاسب محمود عمر لشراء بعض الحاجات المنزلية من منطقة وسط البلد ، ولم يعد حتى منتصف الليل مما أثار قلقنا وخرجت للبحث عنه فى أقسام الشرطة والمستشفيات فلم أجد له أثراً وأبلغت النجدة فأكبرتنى بأن أخى غير موجود فى أى قسم ومرت علينا أربعة أيام عصبية دون أن نعلم شيئاً عن أخى حتى فقدنا الأمل فى عودته ولكم أن تتصوروا حالة أمه وأخوته الذين لم يتوقفوا عن البكاء .. وفى الثالثة بعد منتصف ليلة الجمعة فوجئنا بأخى يدخل علينا المنزل وهو فى حالة يرثى لها وبعد أن هدأنا روعه بدأ يحكى ما حدث له فقال: إنه فى اثناء عبوره الطريق فى ميدان الإسعاف فوجئ باثنين من المخبزين يطلبان منه بطاقته الشخصية وبمجرد أن أظهرها لهما ألقيا القبض عليه وقاده إلى إحدى سيارات الأجرة الميكروباس وبعد ربع ساعة امتلأت السيارة بالعديد من الشباب وانطلقت بهم إلى قسم حداثق القبة وهناك تعرضوا لكل أنواع الإهانات وأخيرهم ضابط المباحث بأن هناك جريمة قتل وأنهم لن يغادروا القسم إلا بعد حل لغز هذه الجريمة والتوصل

إلى القاتل وعرض عليهم صورة لأحد المجرمين ولما لم يتعرف عليه أحد أنهال عليهم الخيرون بالضرب بمنتهى القسوة ثم احتجزوهم فى غرفة بالقسم حتى يوم الأربعاء حيث نقلوهم فى الواحدة بعد منتصف الليل إلى قسم عابدين ومنه إلى قسم الأزبكية وفى صباح الخميس نقلوهم إلى مجمع المحاكم بالجلاء وأمرت النيابة بإخلاء سبيلهم فأخذوهم مرة أخرى إلى قسم الأزبكية ومنه إلى قسم عابدين ثم مديرية أمن القاهرة ثم إلى قسم عابدين حيث أطلقوا سراحهم فى الثانية بعد منتصف الليل.

فلماذا يجازى الوعاظ بحسن نية ربما وبأصوات عالية متسججة ، بالعربية الفصحى القديمة، من فوق المنابر بأن المعصية تودى بأصحابها وأن الطاعة لله والأولى الأمر منكم معلومة من الدين بالضرورة، ولماذا يدعون تحت القباب وعلى صليل الناقوس فى القناديس، للمرضى أن يشفيهم والمساجين أن يخفف أسرهم وللنيل أن يفيض ويزيد ويباركه الرب بينما "كثير من الضحايا يتساقطون يومياً فى مختلف الأماكن العامة كضحايا السيارات والأوتوبيسات والقطارات وحتى ضحايا المشاجرات.. وعندما تمضى والاسعاف تحمل المصابين فقط.. أما الضحايا "الموتى" فترويض حملهم وتبقى الجثث مددة فى الشوارع لمدة ساعات طويلة مغطاة بالورق والمناديل" ذلك سؤال من مجدى الرفاعى برهام فى "أهرام" ٢٣ أغسطس ١٩٨١، أظنه بقى سؤالاً دون جواب، أما سر الأسبوع فى "الأهالى" فهو أن "وزيراً مخضراً سيخضع للمساءلة بمجرد تركه الوزارة قريباً. ثروة الوزير تقدر بنحو ١٣٠٠ مليون (ليس فى الرقم خطأ ألف وثلاثمائة مليون) مصادر عليمة قالت أن هذا التقدير متواضع وأن الرجل يحوز ألف مليون دولار، يعنى ٢٤٠٠ مليون جنيه فقط.. برنامج إذاعى صباحى قبل يومين وصف بأنه الوزير المعجزة" كان ذلك يوم ٦ نوفمبر ١٩٩٦ (٦ نوفمبر عشية ٧ نوفمبر الموازى لـ ٢٤ أكتوبر ١٩١٧ بالتاريخ القديم من عاد يذكر هذه الأيام؟

هذا فى الوقت الذى "تشير فيه التقارير إلى أن ودائع المصريين فى بنوك أوروبا وأمريكا تتراوح بين ٨٠ مليار و ١٠٠ مليار دولار، وهو رقم يقارب حجم فوائده البترول السعودية وحجم استثمارات الحكومة الكويتية فى أوروبا والشرق الأقصى . وقد سئل قبل سنوات السيد كمال حسن على وقت أن كان رئيساً للوزراء عن حقيقة ما نشر من أن هناك ودائع لمصريين فى الخارج تقدر بأكثر من ستين مليار دولار ولم ينف رئيس الوزراء وقتها الخبر" ٢١ يوليو ١٩٩١ "الأهالى".

بعدها بخمس سنوات (١٦ ديسمبر ١٩٩٦) سأل محمود المراغى "خلال العشرين عاماً الماضية تسلمت مصر أكثر من ستين ملياراً من الدولارات أى نحو ٢٠٠ ألف مليون جنيه بالأسعار الحالية للعملة ، فأتين تم إنفاقها؟ وقبل ذلك وبعده فهى الأحوال التى لا تخضع على ما أظن لرقابة كافية وقد ظل الجهد عدة

سنوات لجرد ضبط الرقم فى البنك المركزى "كم أخذنا؟ ولم ندين؟"
لست أعرف الإجابة ، فهل من يعرف؟

ومنذ ٢١ يوليو ١٩٩١ كتب جمال الدين حسين فى "الأهالى" أيضاً:
"إننا نسمع عن ثروة نائب مجلس الشعب المتهم بالاتجار فى المخدرات والتي
تقدر بنحو ثلاثمائة مليون جنيه، ونسمع أن ثروة النائب الذى نجح بالتزوير
تقدر هى الأخرى برقم مماثل إلى جانب كسوف البركة التى تتضارب بشأنها
الوقائع وتختلط فيها الحقائق بالشائعات"
ألا تحفزنا بتاريخ الوقائع إلى الجنون؟

السيارة التشايك الفخمة تشق ريف ضواحي موسكو، بقوة ، أزيز المحرك
ثابت ومتصل مهدد يفرى بالنوم ، فقد كنا شبعنا من الأكل الفخم والخطب
الفخمة والشرب الفخم التى عنيت لجنة التضامن السوفيتية (والحزب طبعاً)
بأن تزودنا بها جميعاً.

خرجنا فى جماعات صغيرة راضية من المطعم الدفئ فى وسط الفيض
الحيطه بقصر آر كنجل ، كنا قد طغنا بقاعات القصر وآبهائه وتلينا بالنظر إلى
تحف ولوحاته ، خلطنا الأحذية ولبسنا أخفافاً من اللباد الناعم حرصاً على
الباركيه الفخم.

يومها رأيت الأرشيدق الامبراطورى ميخائيل ميخائيلوف الذى مات من
مائتى عام، رأى العين ، وتحدثت معه وجهاً لوجه. رأيت.

ثم تجولنا فى حدائق القصر الجميلة المعتنى بها وأخذنا الصور التذكارية
المعتادة، ونحن نرتدى المعاطف الثقيلة والكوفيات أو التلافيح والإيشاريات
والقبعات والشابكات القرو، كلها تكومت الآن فى السيارة على الأرضية وعلى
المقاعد وعلى حجورنا ، بينما الأمين العام، مازال وسيماً فى كهولته الفخمة،
يصفى باستمتاع وما يوحى بنوع من الحنو الرجولى الشبقى إلى صوت سلوى
الملئ بالأنثوية والدلال والمقدرة.

الأقراط والعقود والسلاسل التى تستبيحها سلوى لنفسها دائماً، تصاصل
بجانِب وجنتيها وعلى جيدها الذى يبين سماً من فتحة الزرار العلوى المفكوك
وعلى صدرها الوفير المحبوك، فى الحيز المزدهم بنا فى السيارة ، وقد أصر
الأمين العام بسماحته ودمايته المعهودة على أن نعود معه فى السيارة السوداء
الفخمة التى لا يركبها عادة إلا كبار أعضاء الحكومة أو الحزب أو كبار الزوار،
وترك بقية المندوبين والمرافقين يركبون الباص وفى التشايك مقاعد صغيرة
تطوى وتنبسط أمام المقعد الرئيس الكبير، رائحة الجلد ونفحات تراحمن
الحميم تلفحنا، وعلى أحد المقاعد الصغيرة كانت سلوى قد احتشد الحيز متاح
بها وبصوتها العذب المفنّج إلى حد ما، كنت أحس قطرات العرق الخفيفة تنفض
على وجهى وتحت إبطى فى الدفء والزحمة ، بينما أغصان أشجار الصنوبر

والدردار والبتولا مثقلة بالثلج الأبيض البكر، أراه من نوافذ التشايكا شديدة التدفق المغبشة قليلاً من بخار أنفاسنا، ومحرك السيارة يئن في طنين هائى رتيب ، يساورنى بإغفاءة مخطوفة لحظات على ترجيع الصوت الرخيم:

يا ليل، الصب متى غده ..

أقيام الساعة موعده..

يا ليل، الصبت متى موعده؟

متى؟ متى؟ متى؟

أوشك الكيل أن يطفح ، بل طفع وانتهى الأمر، متى الخلاص من التردى، من

الفساد ، من نهب البلد وانتهاكها؟ متى؟

ها نحن.. هذا أنا أغص وأشهب وأنوح وأصرخ

وتباً - كما كان يقال فى ترجمات عمر أمين عبد العزيز لروايات الجيب قديماً

- تباً لمواضعات الفن القصص والزواني السليم: الهمس والإيحاء والإيماء

والإشارات المزهفة والتلميحات والرموز ودعوى أن الدماء الخفية التى لا ترى

السارية تحت الجلد هى أمانة السلامة، أما التى تطفح على الجلد فهى علامة ال

العطب والجرح . فقد اخنطنا الجراح.

أهذا انقلاب على عقيدتى الفنية طول العمر؟ أم هو سباحة على الرغم منى

فى بحر طام من تباريع الوقائع وشطط الجنون؟

لم لا؟ وقد ظلت تساورنى منذ الصباح الباكر، ومنذ الصبا الباكر، وما زالت

تراودنى بقوة ، نزعات مفاجئة أكاد لا أقالبها أن انحرف أمام سيارة فارهة

منساعة لا تلوى على شىء ، احس جسمى ينحرف - وحده - كأنه يهم بها ،

أقاومه ولما أكد - وأنا أرى جسمى ينقذف إلى فوق يطير من وقع الصدمة،

وتتطاير الأطراف فى الهواء ، ثم يرتطم بالشارع ، تنشرح الجمجمة، الأشلاء،

مهروسة تحت العجلات. فى الأدوار العالية يدور رأس إذ أرى هذا الجسم يتطوح

ويتدهور ويمصطدم بالأرض القاسية شديدة الصلابة. فى محطات السكة الحديد

أبتعد عن الرصيف وعن غواية القضبان التى تدعونى إليها بنعومة والراح ، إذ

يهدر القطار بكل شموخ صدره وهو ينفث البخار الأبيض الكثيف ، أو يهر

هرير الأسد الكهربى المكبل هذه الأيام.

لم لا؟

الفن القصصى ؟ طظ!

هأنذا أكشف - دون اهتمام - رقبتي لسكاكين النقاد من كل صنف، أضع

رأسى على الطبق ، أمام تلمظ أصحاب النظريات والتنميطات.

طظ.

٩ مسرى ١٧١٣

١٥ أغسطس ١٩٩٧

الشعر لغة وخطاب

د. صلاح الدين يونس

جامعة تشرين

سوريا - اللاذقية

يقول أفلاطون بعد أن طرد الشعراء من الجمهورية:
«إننا نرحب بعودة الشعر إلى الوطن، إذا أمكن إيراد بيئة على لزمه للدولة
الحسنة النظام، لأننا نرغب في أن نسر بالشعر، فالشعر مفيد علاوة على كونه
ساراً... باعتبار علاقته بالحكومة والحياة والإنسانية.. يجب أن نتبع الشعر الذي
نعتقد أن في اقتباسه اقتباس الحقيقة والصلاح لأنه إذا ثبت أن الشعر كما هو
سار. كنا رابحين» (١)

المسألة التي أثارها أفلاطون منذ عشرين قرناً. مسألة ما تزال قائمة. تأثير
من الجدل والجدال ما هو كاف ليؤهلها ظاهرة معاصرة. وقبل أن ندخل في المشكلة
في مستواها المعاصر. نذكر بأن القرآن الكريم كان قد أثار المشكلة محددا موقفه
من الشعر والشعراء على أنه قوة معرفية من الممكن أن توظف في خدمة
الدين الجديد أو أن تكون عائقا مانعا، مشترطا التزام الإيمان.

الإسلام والشعر- الحدود والتمايز:

إن موقف السيد الرسول (ص) من الشعر موقف سياسي ومعرفي. الأول
أراد أن يخرج من الدائرة الفنية- الفن الخالص- إلى الدائرة الوظيفية- الشعر

أداة في نشر الوعي والعقيدة- وسياسي لأنه أراد حشده ضمن الفاعلية اللغوية المكثفة من خلال "النص" و"الحديث" ليكون بهذه الأدوات منهجية التوحيد في مقابل تراث من الوثنية الشفهية والتوحيد المسطور في بعض أمكنة الجزيرة العربية كالنصرانية في نجران واليهودية في اليمن.

أثار الذهن البلاغي العربي القديم هذه المسألة كما أثارها النقاد الغربيون منذ عصر النهضة وما يتلوه ولعل عبد القاهر الجرجاني (١٤٧٥هـ) في كتابيه الشهيدين/ أسرار البلاغة/ ودلائل الإعجاز/ وحاول جاهدا أن يدافع عن الشعر أمام تقدم النثر- لغة الفلسفة والثقافة التركيبية- على أنها ثقافة خارجية. ولم يكن الجرجاني أو غيره يقادر على المجابهة مع التركيب الجديد إلا من خلال الاعتصام بالثقافة النصية محاولا إعادة المسألة إلى ساحة (النص) والبدء منه لتحسين مستوى الشعر كعلم قادر على الاستمرار.. وهو إذ يدافع عن الشعر إنما يدافع عن أمرين:

الأول: ثقافة الداخل وهي ذات السمة الأحادية. والثاني: الدين وصفه منقولاً إلى العالم عبر لغة شعرية. رغم إشارة القرآن الكريم الواضحة إلى النقص الأكبر من الشعر على أنه في الطرف الآخر النقض فإن الجرجاني طرح المسألة المحقة.

إعجاز النص في داخله أم في خارجه؟

يقول الجرجاني: (إن الطريق إلى العلم به موجود والوصول إليه ممكن فأنظر أي رجل تكون إذا أنت زهدت في أن تعرف حجة الله تعالى وآثرت فيه الجهل على العلم وعدم الاستبانة على وجودها وكان محالاً ذلك إلا من عرف الشعر الذي هو ديوان العرب وعنوان الأدب، والذي يشك أنه كان ميدان القدم إذا تجاوز في الفصاحة والبيان.. ثم بحث عن العلل التي كان التباين في الفصل وزاده (٢) إذ إن المسألة عائدة إلى العصمة. فلفة النص لغة الأعلى يلقنها الأدنى لستبصر ويؤمن.. وهو إذ يرى هذا الرأي إنما يقع في مأزق لا يعرف حدوده. فالنص (نثر) وليس بشعر. والشعر في مواجهة الفلسفة (النثر) فالربط بين الوصول إلى حجة الله على الإنسان وبين الاستعانة بالشعر كمنظومة لغوية يكون قد دفع عن الشعر حجة وأضاف عليه حجة بديلاً.

من الواضح أن الشعر عند الجرجاني نسبي ومطلق. نسبي حيال "النص" ومطلق تجاه "النثر" الفلسفة. ففي الأول الشعر وسيلة الانتظام بثقافة الداخل "الإسلام" وفي الثاني وسيلة لجابهة الخارج.

موقف الجرجاني.. في إنقاصه من قدر الشعر تأسيس على فكرة النص (سورة الشعراء) على أن الشعراء هم الحامل الثقافي لمجتمع القبائل. والوثنية. وعندما يدخل الشعر في تركيب الثقافة الجديدة (الإسلامية- دولة الخلافة) لم يعد الشعر فعلاً خارجياً وخاصة في موضوعاته المستحدثة.

والجرجاني نفسه يعلى من قدر الشعر على أنه العنصر الأبرز في الثقافة الداخلية (العرب والإسلام) وهو يواجه ثقافة التركيب الطارئ (الانتليجنسيا. دولة الخلافة العباسية) والمتتبع لأثر الإمام عبد القاهر يرى أن "النص" ذو إعجاز داخلي لا يحتاج إلى وثيقة تبرر هيئته وسلطته البلاغية والروحية، أما الشعر فإنه يحتاج إلى موقف من خارجه ل يبدو مقنعا (معجزاً). وهو تقبل الناس لهم ورفضهم كذلك... في النص وحدة الإعجاز.. النص مشروع متكامل لا يقبل التجزئة كله بمنزلة واحدة بلاغياً. معرفياً.. أما الشعر فهو مستويات في لغته وموضوعات ناظرية يقول مقارناً بينهما. النص:

«إن الطريق إلى العلم به موجود والوصول إليه ممكن.. وكان محالاً أن يعرف كذلك إلا من عرف الشعر الذي هو ديوان العرب وعنوان الأدب والذي لا يشك أنه كان ميدان القوم إذا تجاروا في الفصاحة والبيان».

ولعل الانتقال النوعية التي حققها الجرجاني في تفكيره البلاغي هي تحديد مستويات الشعر التي في ارتقائها تنتمي إلى اللغة.. وأن "النص" في معجزة له من الضمايز والخصوصية ما يسمح لنا بمقارنته لحدود الفن. فكلاهما «ذو لغة» لا تتراد ألفاظها لنفسها إنما تتراد لتجعل أدلة على المعاني» (٣)

وقد أثار الجرجاني مشكلة على حد دقيق من الأهمية وهي قوانين النحو التي يعيها القاع المستقر لوعي الجماعة والتي على أساسها تنهض اللغة بوظيفتها الاتصالية على المستوى الوظيفي. والآخر الإبداعي، فهو في نظريته التي حاول إنشاءها كحال توفيقه بين دراسة الشعر والمسائل اللغوية المتعلقة بنظام التركيب ينتهي إلى الاعتقاد إن (النص) معجز بنظمه على أنه مفارق لنظم النصوص التي تقدمت عليه متوسلاً بمقولة أساسها صاحب "النص" جل شأنه أعلم من منشىء النصوص الأخرى..

وهذه قاعدة يبدأ منها ليميز بين الفكر «كمنظومة ثقافية» وبين النظم كمقولة جمالية.. فالشاعر متميز على الشاعر في إجراء اللغات كمادة متميزة بين ممكنات متعددة متباينة..

«الفصل بين المعنى والنظم لا يكون لإحدى العبارتين مزية على الأخرى حتى يكون لها في المعنى تأثير لا يكون لصاحبتها» فالقوة السحرية للغة "النص" وللغة "الشعر" تردت إلى النظم وحده. فلا تصور لعقل أو اسميان عن سحر وظيفي إلا إذا «ألف مع غيره» كما في قوله تعالى: «اشتعل الرأس شيباً».. (٤)

- حدود الشعر حدود اللغة:

بين طبيعة اللغة الشعرية وطبيعة الشعر نفسه:

في الأولى يبدو الكلام إحد المميزات الأساسية للوجود النوعي للأنمي. وفي

الثانية تبدو المقولة الجمالية أبرز الخصائص الدالة على إشغال الأنمي بما هو خالد وقيمي يمنح الإنسانية سموها وبقائها. يقول أندريه جيد «الشعراء أعانوا الإنسان على أن يحقق لأول مرة في التاريخ وجوده.. يسخرون الكلمة لما هو باق وما هو ذو قيمة للبشر».

إن أسس تركيب الكلام وجه خارجي للغة.. في الشعر انكشاف. انكشاف الواحد متصل به العالم منفصلاً.. الحوار ووحدته أساس الوجود النوعي.. لنقرأ مقطعاً للشاعر الألماني هيلدرن^(٥)

«تعلم الإنسان كثيراً

ومن أبواب السماء

وقد كنا.. حواراً

وكنا قادرين أن نسمع بعضنا لبعض»

«منذ كنا حواراً» إشارة إلى بدء المواصلات المعرفية بين الأطراف وهو يشير بها إلى اللغة الاجتماعية الصرف المستعلية نوعياً لازمانياً على اللغة الفطرية.. لغة الحوار.

لغة التاريخ الاجتماعي، عملاً ومعرفة، هي غيرها لغة التاريخ الطبيعي، لغة السديم بين الإنسان وعالمه الداخلي (الكلام الدلالي الداخلي) والخارجي لغة الانفصال عن الطبيعة.. وهذا لا يعني أن ظهور العالم متحضراً ووجود الآلهة ناتجان عن اللغة إنهما معاصران لها.

وعودة إلى / هيلدرن / فمن قصيدة ذكرى:

لكن ما يدوم يؤسس الشعراء

في الزرقة الحسناء هنالك يزدهر برج الكنيسة بسقفها المعدني

الإنسان موفور المكاسب^(٦)

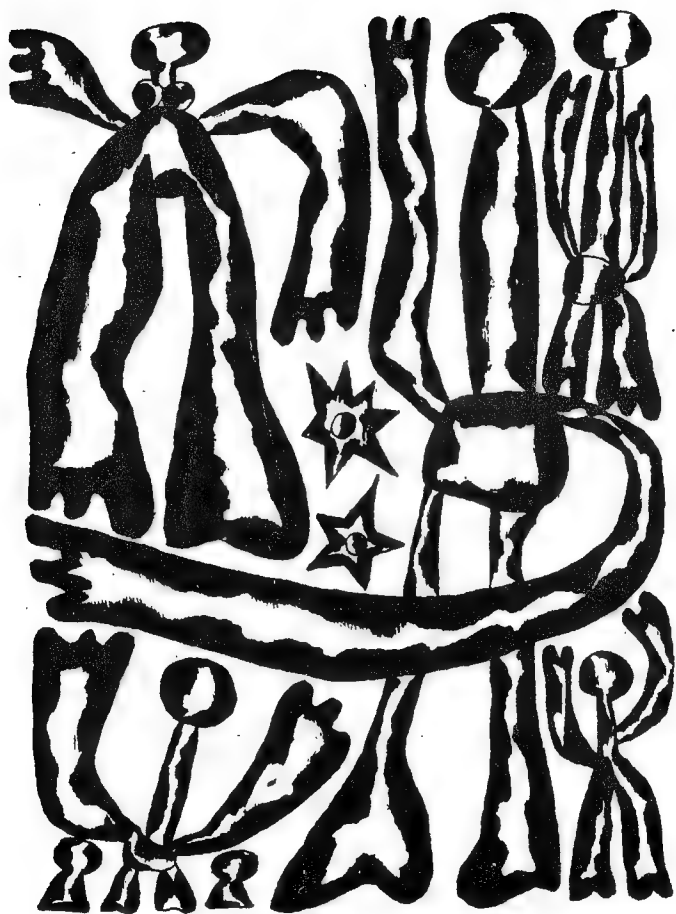
ومع ذلك فهو بحاجة من جهة إلى الشعر طالما هو مقيم على هذه الأرض.

يبدو أن هيلدرن يتخذ من الشعر وسيلة أكبر من الوسيلة التي رأى فيها الجرجاني وظيفة الشعر. فالشعر عنده تأسيس بالكلام. أي هو كتاب التاريخ البشري. (الجمالي يكتب التاريخي) لأنه أوثق صلة بطاقات الإنسان الروحية وأقدر على نشر فضائه النفسي. وهذا الأساس يبدو متيناً صلباً لأنه يقوم على التواصل في حين تقوم لغة التاريخ الاجتماعي السياسي على الانقطاع، لغة الجمال لغة مستمرة مصطلح عليها، هي أيضاً لغة من لغات التاريخ.

يقول «أندريه جيد» بالعواطف الجميلة يصنع الأدب الفاسد الرديء^(٧)

من هنا؟ مشكلة الرديء في الفن ودوره في التاريخ.

والخلاف يفرض إلى مواقف منسجمة أو متباينة لكن الإنسجام في الشعر يتولد من التباينات.. والعالم يتكون من العناصر المتقابلة (الثنائية) يقول رومان ياكسون / قضايا الشعرية / الشعر. الشعر الحق يحرك العالم بطريقة أشد جوهرية ومفاجأة.. بقدر ما تكون منفردة فإنه يبرز تناسبا خفياً.. إن الحد



الذى يفصل الأثر الشعري عن كل ما ليس أثراً شعرياً هو أقل استقراراً من الحدود الإدارية للصين. فمن العسير تمثيل الحدود الراسخة لشعرية عصر ما. حتى لو تمكن النقاد من اكتشاف نمطية الأسلوبية، فالجد الشعري وهى كنسق من السراب كلما قاربته بأعدك سره مانحاً إياك مجاله ورونقه. (٨) لقد أدت السينما دورها إذ أبانت عن اللغة على أنها نسق من أنساق السيميائية الممكنة.

كما يجب بحث الفلك أن الأرض أحدث الأشكال العديدة المتوفرة... لكن الأرض على نسبها تجاه الكون امتلكت من الخصائص ما أهلها لتكون الأنفع والأجدي... كذلك مضامين الشعر فهى غير مستقرة متبدلة.. لكن الوظيفة الشعرية هى العنصر المميز الذى يتأبى على الاختصار والتكثيف.

لقد حصر بوهلر/ وظائف اللغة فى ثلاث أساسية. انفعالية/ متكلم/ إقهاامية/ مخاطب/ مرجعية/ غائب/ لكننا انعتق الشعر فى العصر.. لأنه يشكل بأدواته ويوظف بعناصره معظم أنساقاً بدءاً من ظلال الكلمة الجمالية إلى ظلالها ضمن التركيب إلى وظيفتها الإيحائية اللغوية على أنها عنصر من عناصر تكوين النص.. يقول بولدريز «كل شيء فيه دال متبادل، متضاد، متناسب» لكن التبادلات بفعل الاستمرارية تكتسب بعضها تجانسات تغنى مسارها التصويرى. (٩)

وحتى فى لغة النحو الصرف على رأى بولدريز «إن النحو الكامل نفسه يصبح شيئاً شبيهاً بسحر إيحائه» وعندها يحصل بما أسماه بولدريز «بالجنات المصطنعة». يثير كلام الشاعر الفرنسى بولدريز مسائل عديدة- فى تكثيف لغوى شأنه شأن الكتاب الإشكاليين لكل مرحلة انتقالية تاريخية. فالمصادفة مسألة متنية أو منحة- على الأوجه. كمفهوم منهجى عند منظري نظرية نشوء اللغة.. وانقطاعها مع انسياقها التاريخى ما أسمى (بالاعتباطية) والمصادفة كشكل إبداعى لا يمكن أن يرقى إلى المبتغى الفنى إذا لم يكن فى اللغة ما هو مقصود لذاته معد لهمة أخرى معرفية وجمالية. «إن فى الكلمة وفى الفعل شيئاً مقدساً يمنعنا من أن نجعل منه لعبة المصادفة». (١٠)

إن فى النص مقصوداً بالضرورة وهو الهدف الأساسى لكن ما يفيض عن هذا المقصود لا يأتى بالمصادفة أيضاً. لأن المجانية التى يمنحها النص للقارئ لا يمنحها إلا لأنه نص محكم التوجيه إلى مقصوده فالنص الملئ هو الذى يمنح قارئه «المجانية». وكثيرة هى النصوص الشعرية التى اختلف على تفسيرها وما تزال مثار خلاف (شعر / أبى تمام، أبى نواس، أبو العلاء) أو بعض نصوص النثر الفنية المعاصرة.

إن مشكلة/ الاعتباطية/ القادمة مع التحليل المثالى والقاتل بتعدد وظائف اللغة اللفظية.. لا يمكن أن تنطبق على نصوص إشكالية شعرية أو نثرية وخاصة نصوص ما يمكن أن نطلق عليها بالانتقال التاريخى كالأدب الروائى فى القرن

التاسع عشر أ أو المسرح الفرنسي في القرن السابع عشر أو النثر العربي الفنى في القرن الهجرى الثالث وما تلاه كنصوص المعرى والتوحيدي وابن عربى.. ومن الممكن لاتباعها إجراؤها على نصوص مرحلية/ عابرة/ ذات هم عاجل وذات شكل طارئ.. كالقطع الشعرية المستحدثة.. أو النصوص النثرية ذات الوجه الرفضى للخطية التى شغلت بمسائل أثق بالتاريخ منها بالأدب.

يقول غوته الألمانى- «الشعر معمارية خاصة، صيغة فردية» (١١) فى مفهوم المعمارى عند غوته مقارنة من مفهوم النظم عند الجرجاني.. وهنا يشير إلى روعة الهندسة المتقنة التى من المفروض أن يتقنها الشاعر . ولم يشر غوته إلى موضوعه - المعرفة - كأساس آخر للشعر.. وعدم الإشارة إليها لا تعنى إغفالها عنا بل تعنى أنها بديهه والموقف الفردي.. إشارة إلى خصوصية الشاعر فى تناوله لمسائل عامة.

ولا يبتعد غوته عن بودلير القائل: «معمارية الكلمات تشكل اللغة» (١٢) فالمعمارى عند الطرفين إشارة إلى المنظم. الذى يبدو متفقاً عليه على أنه هندسة فنية تحمل جانباً معرفياً أعد مسبقاً ليحمله أو يرفضه أو يناقشه.. بينما يوضح ياكبسون الغاية من البنىوية اللسانية «الحلم البنىوى هوس التحكم الشامل.. يخدم أنظمة سياسية متسلطة.. إن اللسانيات البنىوية لا تخدم إلا هيمنة البرجوازية وتبريرها» (١٣).

مشكلة الصنعة والثقافة فى الشعر:

أثار الذهن البلاغى العربى هذه المشكلة فى القرنين الهجريين الثانى والثالث- ضمن المسألة الثقافية التى كانت أوسع من هذا العنوان وهى مشكلة المعرفة الداخلية (ثقافة دينية) والمعرفة الوافدة- الخارجية - (اليونان) ولا نثيرها هنا إلا من موقع تحديد اللغة الشعرية ودورها الأداى على المستويين الفنى والعرفى.

يقول جرار مانلى هوبنكس: «إن الجانب الزخرفى فى الشعر يتلخص فى مبدأ التوازى .. إن بنية الشعر هى بنيته (هو) المستمر الذى يمتد . مما يسمى التوازى التقنى للشعر العربى والترتيمات التجاوبية للموسيقى المقدسة إلى تعقيد الشعر اليونانى والإيطالى والإنجليزى» (١٤).

ليس جرار مانلى وحده الذى يؤكد على مسألتى التوازى والزخرفة فى بنية الشعر (لغته) إنما يؤكد على هذا الكثير من الباحثين الغربيين والعرب.. هذا الاتفاق هو من طبيعة النظم نفسه.. فالشعر كحد من اللغة أرقى من الحدود التى فى الأجناس الأخرى فتفترض هذا الشكل أو ذلك الصنيع حتى يكون الفصل بين الشعر والنثر ليس فى لغة المجاز فحسب إنما فى الإبلاغة الموسيقية التى تنضاف إلى الخطاب المعرفى فى الشعر وتمنحه هذا التميز.

لقد حاول الشعراء العرب المحدثون- كما برر لهم نقاد من طبيعتهم الثقافية-

أن يقتضوا البدائل عن موسيقى الشعر بنظام الإيجاز الخاصر بالكلمات أو بأنماط التعبير أو بظلال المعنى الذى يظل متواريا فى القصيدة حتى يكتشفه قارئه.. (قصيدة النثر) إلا أن الذائقة العربية لم تتقبل هذا الشكل من الشعر لا لأنه جزء من الحضارة التى تعد خارجية إنما لأن فى طبيعة النثر الفنى العربى (العصر الوسيط) ما هو أقوى على إبلاغ القارئ شعرية النثر من قصيدة النثر الحديثة.. وحتى النثر الفنى المعاصر .. فإنه يحتوى على هذه الإبلاغة وخاصة نثر الشعراء (بدوى الجبل + نزار قباني) يلوى على مستوى من التوازى يكاد يعادل المستوى نفسه فى الشعر الكلاسيكى يفوق دون ريب المستوى الآخر فى قصيدة النثر.

ومن الآن لا نلتفت إلا لانتباه أن الأدباء العرب وخاصة بلاد الشام والعراق - شعراء - إذ يستغيضون فى الحديث عن موسيقا.. أو قصيدة النثر فإنما يبدؤون من قطعية بين هذه القصيدة الحديثة وبين نظام الترقيم الموسيقى للشعرية الكلاسيكية. بينما نلاحظ ومنذ قيام الشكلائية الروسية / ١٩١٤ - ٩٣ / تأكيد الترقيم الموسيقى للشعر الروسى المعاصر (حينها) على أنه امتداد للشعر السلافى الذى يراه ياكوبسون / ١٩١٦ / «عائدا إلى العروض السلافى المشترك وهو عائد بدوره إلى العروض / الهند وأوربي / وخاصة فيما توصل إليه من أساسها التاريخى والمثولوجى ولاسيما التنظيم الداخلى لشعر المنشورات الشعبية الروسية والتوازى الحاصل من البداية إلى النهاية فى الأبيات المتجاررة.. شعر كيرت دانيلوف نموذجا. (١٥)

الحديث الشعرى والوظيفة الشعرية:

(ربط الصنعة الفنية بالسببية الثقافية. أبو تمام، أدونيس).

إن المستوى الذى طرحه أبو تمام فى الشعر / القرن الهجرى الثانى / كان مغايرا لنظام الشعر العربى لا كهيكلى فنى إنما كمصدر معرفى.. فالعصر البطولى فى الجاهلية وامتداداته فى دولة الخلافة كان رسخ توجهها فى النظم من الصعب التوجه إلى نقيضه.. لكن المرحلة الأعلى من المواجهة تمت على يد أبى نواس الذى جعل قيمة مصدر الشعر فى مفهوم الامتراض؟؟ من أجل حرية الفرد الشاعر المتميز عن السديم البشرى أو الشعراء التابع ومن أجل حرية مجتمع يكفر. مجتمع يتحضر.

وعندما صارت هذه القضية عامة ليست خاصة. لم يعد الشعر ساحته، تقدم النثر ليكون شاهد صراع بين عنصرين - الأول.. دولة قائمة على أساس دينى ذات مؤسسات ثابتة شمولية تطمح لتوظيف الأشكال المعرفية فى سياقها.. الثانى مؤسسات اعتراض (معارضة) تبذى اعتراضها بأشكال مختلفة بهدف صيانة ما هو قائم معرفيا على أشكال ليس من ممتلكات الدولة (دولة الخلافة) أو بسبب تغييره.. والنثر والشعر فى هذا الطور لم يعودا منبجسين مباشرة من

الحالة الوجدانية للفرد أو الأمة إنما من الموقع المعرفى أو السياسى ليتسلما وظيفتهما الجديدة وهى التأريخ يقول جاكيسون «إن التأريخ لا يبدأ- سواء بمضمونه أم طبيعته إلا حين يضمحل العصر البطولى الذى كان الشعر والفن قد قبسا أصلا مضمونه من معينه» (١٦) من الواضح أن الركائز الأساسية للشعر تتوطن فى الطابع القومى الذى يعد انعكاسا (تجليا) له حتى يبلغ التجلى درجة الامتثال لتفكير الأمة (الاعتقاد) ونهجها فيه.. الأمر الذى يؤدى إلى إضفاء الخصوصية الفنية على شعر قومى دون آخر على الرغم من الطابع السائد المشترك أو شبه المشترك بين أقوام الشرق، هذا بدوره أفضى إلى خصوصية كل عصر من عصور الأدب فى حساسيته الشعرية ضمن النسق القومى الواحد الذى يملك تصوراً مشتركاً للعالم والذى وجد فى الشعر أقدر جنس معبر عنه.. نستثنى من ذلك الشعراء الإشكاليين كالمعري عند العرب وبوشكين الروسى وبايرون الإنكليزى وبودلير الفرنسى.. إلخ يقول هيجل «الشعر يستوعب كلية الروح الإنسانية مما يستتبع تخصصه فى الاتجاهات الأكثر تنوعاً» (١٧) إن موضوع الشعر إذ بدا هماً فردياً إنما هو مؤسس على عقل يتجاوز المستوى المألوف فإن مضى الشاعر موافقاً كانت وظيفة الشعر جزئية. إنه لغة مستعادة، وإن مضى الشعر معترضاً يقوم حينها بوظيفتين، خلق اللغة (الأداة) فى التغيير والهدم والتركيب ثم توسيع الفضاء فى تصور الأمة للعالم العابر والراهن والمحتمل. ولعل من سمات الشرق. عصر التوحيد- طغيان الشعر على التاريخ فالشعر حامل لثقافة الدولة دولة المركز (الخلافة) بينما كان التاريخ (النثر الفنى) فى رسالة الغفران للمعري ورسالة الصحابة لابن المقفع والامتناع والمؤانسة للتوحيدي والرسالة الأدبية بيد مفكرين من موقع الاعتراض.. فلفة الأولى لغة المصالحة والامتثال ولفة الثانية لغة التحليل لغة الثانى لغة التحليل لغة الثانى لغة التحليل لغة التجاوز. للنمط السائد فى الشعر والفقه وتقاليده البلاغة.

لغة الشعر وأنساق الحداثة:

فى إثر المواجهة المفتوحة بين أنصار الحداثة والمحافظة وخاصة بعد ١٩٤٨ تلجأ الحداثة كمنظومة ثقافية إلى جملة من الأنماط المعرفية والأنساق التعبيرية فى محاولة لترسيخ تقاليدها اللغوية المميزة لها عن المنظومة الكلاسيكية معتمدة فى هذا الترسيخ على حداثة الخارج (المفهوم الأوروبى) التى هى فى الأعم ناتج عنها، فأنويس راثدا يؤسس لها فى قوله: «لغة الرمز هى اللغة التى تبدأ حين تنتهى القصيدة أو القصيدة التى تتكون فى وعيك بعد قراءة القصيدة، برق يتيح للمعى أن يستشف عالماً لا حدود له هو إضاءة للموجود المعتم، واندفاع صوب الجوهر» (١٨) وظيفة الرمز على أنه يكثف لغة الشعر ويتجاوز علاقته الحسية ويعمل على تنوير العمل الأدبى وإكساب المعنى سحر الطرافة على هيئة نوعية متفردة ولعل رأى كوليردج حول الرمز الشعرى الذى «يتميز بشفافيته الخاص-

النوعي- أو شفافية العام- الجنس الأدبي... يوضح السبق الأوروبي في تحديد وظيفة الرمز الشعري .. ففي قصيدة بودلير الكآبة والمثال:

حين يهيم المطر المنهمر الوصول

يهيم يمزحات

يصيح كالقضبان في أحد السجون

عبر متاهاته

وفي قصيدة السياب (المطر) رمز يواجه أفول القمر، الكفاح العيشي المطر حالة الوحدة والضيق. تفريية الإنسان تمرده لتخطي عبودية العزلة. أما في النسق العيشي فنجد الشعر يدخل طور الادعاء بالوحدة بين ذاتية الشاعر وموضوعية العالم الخارجي هذا الإدعاء تزعمه لغة الشعر في موقع مدامتها لفضايا الفرد وينفذ إلى توصيفها إذ يتجاوز بهذا التوصيف إدراك الفرد لذاته لأن الشاعر أدرك من الفرد العاني بمعاني وجوده المعاصر.

وإذ تلجأ العيشية إلى التحطيم (التفكيك) فإنما لأنها رفضية ومنطق الرفض يعضى بشكلين: شكله المباشر الناتج عن الارتداد وعندها لا يقوم بأية وظيفة بنائية كرفض النقاد الكلاسيكيين لمنظومة الحداثة (مارون عبود قداما وجدد) إذ بنيت على الفصل وإعلان القطيعة دون المتاخمة والمواشجة مع المنظومة المرفوضة كما فعل مصطفى صادق الرافعي في معاركه النقدية مع طه حسين (تحت راية القرآن). وينضاف إلى هذا موقف مدرسة الديوان (العقاد والمازني) من شعر شوقي على الرغم من أهمية هذه المعارك في حينها إذ قامت بدور الزعزعة لثوابت في الشعرية العربية والاستاذيات في الثقافة الكلاسيكية. وإن لم تفص إلى رؤية منهجية إنما أسست لمنظومة من التفكير المعارض.

والشكل الثاني. هو الرفض الأيديولوجي (المعرفي) الحامل للثقافتين الكلاسيكية على أنها الركيزة والحداثة على أنها ظاهرة الانبثاق والاختراق والتوجع وهي تسعى لتؤسس مرجعيتها الذاتية ويعد أدونيس المؤسس والرائد سواء في كتابه النظري الثابت والتحول كمنظومة ثقافية نقدية أم في ديوانه الشعري أغاني مهيار الدمشقي.

«ليس إلا جثة الليل وأشلاء يدي

في تقاطيع النهار

ليس إلا هجر تحت الجفون

كم صليت للرب العرون» (١٩)

لغة النص الشعري في أغاني مهيار لغة الجمع بين التوحيدية والذهرية في محاولة لإعلاء الفرد الإنسان وإخراجه من مخبئه التاريخي ليواجه عالمه الجديد، والموقف هذا مختلف عن السريالية التي حملت لغتها الشعرية إلى القارئ موقف الشاعر الراض للمنتطق المركب (المالوف) معتمدة على العالم

المختلف في ذهنية الشاعر الداعية إلى خلخلة المنطق العقلي السائد - ليقيم هو منطق الموازي لداخليته - فالرفض الأيديولوجي لم يشغل كالسريالية بالذاتية للشاعر إنما شغل بالمواجهة المعرفية بين الاتباعية ونقيضها، لهذا استطاع أن يؤسس لنفسه.. أما السريالية فأدت دورها المشروط - تاريخياً - وتلاشت.

وعلى النسق الصوفي تمضي لغة الشعر على هيئة الكشف والمكاشفة والتبصر والإضاءة وهي ظاهرة استنطاق (استبطان) فهي نهج لتجربة روحية في جال سعيها للإبانة عن الحقيقة والتجاوز عن الوجود العياني للأشياء.. ويعد وليم جيمس من أهم من حدد الحدود بين الشعرية والصوفية: فالإفادة الشعرية من الصوفية كانت في فكرة تجاورية الأشكال - عدم الركون إلى النهائي منها.

أما الصوفية في شعر العرب فتبدو موهلة في تثبيت الثابت وإحالة الديوى إلى مرجعية الأخرى ومصادرة الامتداد العقلي للفرد وإعادته إلى الركائز الأولى باتجاه عقلى يتأمل الطبيعة ليتوصل إلى الخالق (ألم تر أنا أرسلنا الرياح فتثير سحابا فسقناه إلى بلد ميت فأخيننا به الأرض بعد موتها كذلك إليه النشور).

ولعل ابن الفارض صاحب هذه التجربة الذى يبدو على دربه عميقة بلغة الخطاب الشعرى وعلى معرفة عريضة بسيكولوجيا المخاطب قد دفع باللغة الصوفية إلى طورها الأعلى مما أقام المجرى من بعده في مسألة الارتقاء الفني، وقد أفاد الشعراء الحدث من المفامرة الصوفية في إلحائها على الارتحال الداخلى في ذاتية الشاعر أو في الذاتية الثقافية للركيزة الدينية في سبيل الكشف وقد وظفت هذه المفامرة - حديثاً - في المواجهة مع الركيزة نفسها دون أن تقوم بالعملية العقلية (التحليل والتكريب) إنما في التجاور والتخطئ.. فإذا كانت الصوفية اتحاداً بالوجود في محاولة للخروج من العالم الراهن إلى ماهو غير مرتين ومشروط.. فإن شعراء الحداثة أفادوا من هذا القلق الصوفي في رفض الواقع العربى، السياسى منه، وغيره (الفن التقليدى) ومن الواقعة الثقافية مشخصة بالتجربة الاتباعية (طور الإحياء) فخرجوا في رحلتهم الخارجية يجربون في أشكال من الشعر أفاد كل شكل منها من المرجعيات السالفة.. فكان كمن أثبت كروية الأرض إذ عاد إلى النقطة نفسها (الداخل) وعله ذلك/ في رأينا/ أن أهل الحداثة لا يحدثون بثقافة اعتراضية جذرية إنما بثقافة الاعتراض التصالحى .

وتأتى لغة الواقعية مضافة إلى ثقافة المصالحة دون أن ترمى إليها.. فإعادة اللغة الشعرية إلى المرجعية الاجتماعية أحال الشعر إلى عنصر مساهم في المنظومة ولن يمنحها فرصة الاستقبال الذى يبدو الشعر واحداً من منجزاته، فعناصر الشعرية الواقعية يعيل مركز ثقلها باتجاه العالم السفلى (التراب والماء) ولغة الشعر يعيل مركزها باتجاه العالم الأعلى (النار والهواء).

من هنا كانت المرجعية الفنية للواقعية من النوع الصل. من النادر أن تمتد لغة الفن بالخارق للعادة والمتجاوز للمتحيز فمن الأدب القديم نأخذ الشعر الجاهلي/ من غير المستوى الوجداني/ شاهدا على محلية التعبير ومباشرة. ولم ينعتق الشعر العربي من هذه المباشرة حتى في أرقى أطواره، فاليحترى- رغم لغته القابلة للانتشار- لغة تنشب باتجاه مركزية الحس الاجتماعي المباشر. أما أبو تمام فتتزعج لغة نحو الارتقائية الذهنية في محاولة لتأسيس مرجعية معرفية للشعر كجزء من منظومة عقلية تقضى إلى مساحة في التفكير العقلي وليس في الحس النقلي، ولعل المشكلة قائمة في النقد العربي أنه ما يزال في طور التصنيف والتعميم فالدكتور أمجد الطرابلسي يرى (أن النقد القديم سيطرت عليه نزعة الفن للفن إذا أريد وضعه بالمصطلحات الحديثة) (٢٠) هذه المقولة تلمى من الشعر والنقد المؤسس عليه جله. إلا إذا قصد بنزعة الفن للفن نزوع الشعر والنقد باتجاه الفراغ. لكن النص النقدي يوحى بغير هذا الاتجاه، إنه يدل على انعتاق الفن الشعري والاتجاه النقدي من المسئولية التاريخية، ولم نر هذا حاصلًا فالمنازعات بين الفرقاء والنزاعات بين الفرقاء والنزاعات حول امتلاك (النص) في التفسير والتوظيف والخلاف على الخلافة والمشايدة بين كلام الأشاعرة وكلام المعتزلة أفضى إلى مسافة كبيرة بين موقف نقدي وآخر.

وفي إثر ما تقدم تراكم من الشعر ونقد الشعر في مستويات مختلفة ما كان كفيلاً بتوجيه النقاد والمصنفين إلى توجهات متعددة، الأمر الذي أقصى من طبيعة الجملة ما هو سائد ومألوف في منهجية آلية من الحذف والاصطفاء. وعلى هذا نستطيع أن نفسر مقولة أبي عمر ابن العلاء (ضاع شعر العرب أغلبهم وما وصلكم إلا القليل منه) وبإمكاننا أن نستبدل بالضياح مفهوم الاصطفاء فالأول فعل تلقائي والثاني فعل ذوقي يقوم على المعرفة والوعي. وآية ذلك أن الشعر الجاهلي وما تلاه من الطور الإسلامي الأول. طور تواضع فيه الذوق الفني للعصر العاطفي.

يقول... «عبد العزيز جوسوس»: «مجالس الشعر الجاهلي خلفية فنية يصدر عنها الشعراء لإنتاج الشعر وتقويمه ولم يعد ينظر إليه من زاوية قيمية أخلاقية إنه ثروة فنية مثالية يجب الصدور عنها في الإنتاج الجديد» (٢١) لقد أشار مغاوية ناصحاً «اجعلوا الشعر أكثر همك وأكثر آدابكم فإن فيه مآثر أسلافكم ومواضع إرشادكم» أشار إلى نور الشعر في المهمة السياسية الجديدة وهو في هذه المقولة لا يخرج على المنظومة السائدة لحظة استيلائه على السلطة، فالخلاف عليها كان يفترض امتلاك المرجعيتين الفنية والعقلية على المستوى نفسه من سعيه كخليفة مفترض لامتلاك المرجعية الدينية. رغم برنامجه السياسي الذي أسس للخروج من الدائرة الدينية إلى الفضاء السياسي. وقد عبّر عن هذا في غير موقع، وفي حديث وجهه إلى ابنه «يابني أرو الشعر وتخلق به، فلقد هممت يوم صفين بالفرار مرات فما ردني عن ذلك

إلا قول ابن الإطنابة:

أبيت لى همتى وأبى بلاتى
وإقدامى على المكروه نفسى
وقولى كلما جشأت وجاشت
لادفع من مكارم صالحات
وأخذى الحمد بالثمن الربيع
وخربى هامة البطل المشيع
مكانك تحمى أو تستريحى
وأحمى بعد عن عرض صحيح(٢٢)

من المؤكد أن معاوية يبالغ في الدور الوظيفي للشعر في اللحظة التي نسب إليه هذا الدور وهو لا يدرك أهمية الشعر كجانب فنى أو لعله لا يهتم به إنما كمنظومة من الخطاب يستقوى به ويعمم نفسه من خلاله.

ظل الشعر الجاهلى أساسا ومرجعية حتى انقلب العصر العاطفى إلى عصر عقلى «حتى تم الانتقال من القبيلة إلى الدولة» عندئذ بدأت لغة التفكير الجديد تتوصل إلى مساحة من التصوير وطريقة من التناول مختلفة، ومتقدمة بالضرورة. ولعل إشارة إلى ظاهرة أبى نواس توثق هذا الرأي.

وعودة إلى مقولة ضياع الشعر ومصونية الشعرية.. فقد قابل الضياع حذف فى نظام الجملة واستمرار فى البنية، والخوف اعتراف من المبدع شعراً ونثراً بمعرفة الذائقة العربية الثقافية ودربتها فى معارج الجملة.

وقد أشار الجرجاني فى دلائل الإعجاز إلى أن «ترك الذكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجذك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبين» (٢٣) يؤكد الجرجاني هنا على الثقة بالمتلقى لأن المنشئ إذا استوثق منه بنى نظاماً من التعبير أكمل وأوجه، أما أنه أكمل فإنه يتجاوز أما أنه أوجه فلأنه أبلغ يحرك فى المتلقى خياله ويشير قدرته على متابعة الإيحاء.

فى لغة الشعر الحديث/ شكل وبنية/ تتعدد اللغة وهو يهدف إلى التنوع وإبراز موسيقا النص والإيحاء بما وراء النص يلجأ إلى التقطيع، غياب التركيب النحوى كمنظومة سياقية، ويعد ديوان أدونيس/ مفرد بصيغة الجمع/ شاهداً على هذا ومع غياب التركيب تظهر اللغة الشعرية على أشكال متعددة كال تكرار فى الصيغة (أيمن أبو شعر، أحمد مطر) وتكرار التركيب كلية فى المقطع كما فى شعر أحمد مطر/ السياسى/

الثور فر من الحظيرة.

الثور فر

فانعقدت على الأثر محكمة ومؤتمر... (٢٤)

أما تكرار الصور فتبدو فى شعر أمل دنقل متواضعة بين استقرار الجملة كلفة كلاسيكية وإيحاء الصور والحداثة.

الزمن الشعري:

إحساس الشاعر الحديث بالصورة الشعرية جزء من إحساسه بوطأة الزمن

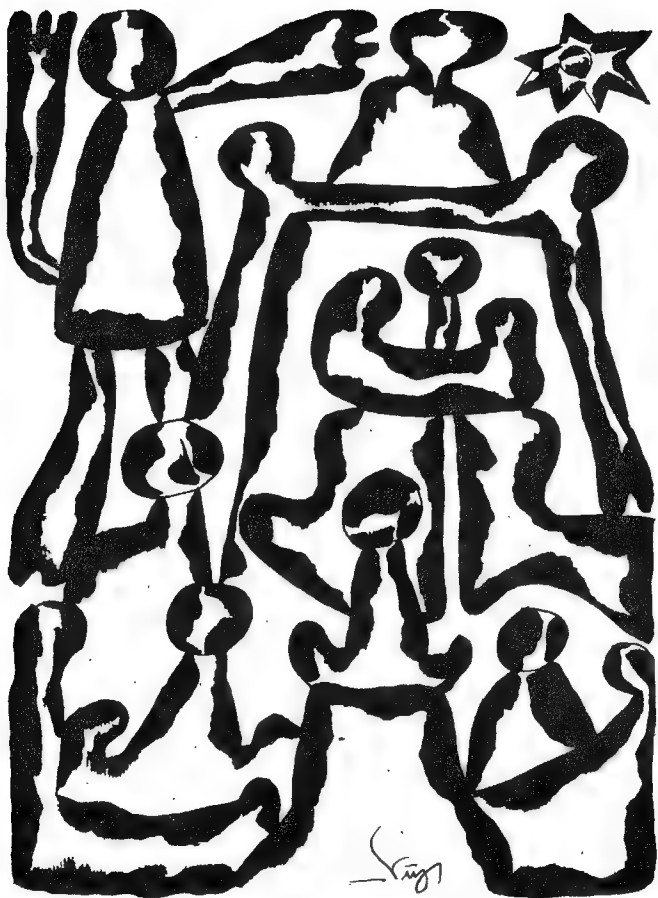
وضرورة الانعتاق منه وهذا ما يحبس الفعل فى زمنه الداخلى/ زمن الصيغة/ عند انقطاعه عن السياق، فالفعل - رغم اختلاف الدلالة الزمنية - دليل الحركة وليست الحركة هى الفعل وإنما الفعل هو الغاية من الحركة وعليه يوسع الفعل أن ينجز الأغراض الجمالية وهو يؤدى وظيفته المعرفية وههنا زمن نحوى يدخل فى مسألة التركيب تركيب المعنى من البسيط إلى المعقد ومن الجزئى إلى الكلى، تغيير بنية الجملة.

الجملة الاسمية ذات المعنى/ المفهومى/ الأحادى إلى الجملة الفعلية ذات المستويات المتغيرة .. ولل فعل زمنه الشعرى لا من موقعه الجمالى وإنما من فعله الوظيفى...

إحياءات الفعل ككلمة مستقلة وموسيقا النص كجملة من اللفظ والمعنى. فى الشعر الراكد "قديماً حديثاً" الزمن فى الصورة - الصفة - ثابت لصدورها عن نظام لغوى ثابت وثقافة سائدة مستقرة، ويعد باب الرثاء والمديح المجال الحيوى لهذا الركود. وفى الشعر الحر - الوجدانى قديماً، المعارضة حديثاً، يظهر جمال الزمن فى القلق المستمر بحثاً عن الامتلاك والاهتداء، فأينما وجدت الفعل / فرداً مبتسراً فى خارج النظام فالشاعر الفرد الأول (الشابى فى ديوان أغاني الحياة) وإن وجدته منضوياً فى النظام فهو الشاعر - منتصياً - بقوة الداخل قابلاً أو بالخارج منتصياً.. لكن الزمن فى الصفة يميل باتجاه الزمن الاجتماعى (قوة الدفع الكلية إلى الداخل) فكما هى جزء من التركيب اللغوى هى جزء من التركيب المعرفى.. فمن المعروف أن الوصف بالجامد ليس من سمات الجملة العربية لكننا فى الشعر الحديث يأتى كذلك صورة لردة الفعل فى رفض التراكم وإعلان البدائل .. هنا تمارس لغة الحداثة الشعرية الخطاب الجديد على رأى الشكلائية الروسية "الأدب قابل للتجديد لا بالنظر إلى كونه خيالياً إنما بالنظر إلى استعماله اللغة بطرق خاصة وفى هذه النظرية يعد الأدب (الشعر) كتابة تمثل عنفاً يمارس على اللغة العادية إذ يحولها الشعر ويكشفها وينحرف عنها بشكل مطرد" (٢٥).

من غياب التركيب إلى اختفاء أدوات الربط:

لجأ الشاعر المعاصر إلى التغيير فى البنية التركيبية على أنه يواجه وضعية سلطوية محتتمية بوضعية اجتماعية دينية. تعد السلطة اللغوية أهم وسائلها الدفاعية ولذا تراه ينشئ التركيب الجديد بل أشكال التركيب الجديدة ضمن فضاءات نصية ليست منطقية لصدورها عن فضاء نفسى عنيف غير مستقر، فالشاعرة المصرية ملك عبد العزيز فى "أغنيات الليل" تعضى فى هذا الاتجاه رغم أن المواجهة مع البنية الكلاسيكية فى مصر على يد شاعر مفاخر ليست متكافئة فالذوق العام فى مصر والشام يميل باتجاه الموروث السائد على خلاف بلدان المغرب اليوم التى تتوجه النخبة عكس الكتلة توجهاً حداثياً.



قديمًا أشار الخطاب البلاغي العربي إلى اختفاء أدوات الربط "الاختفاء النسبي" وأطلق عليه مصطلح / الفصل/ والفصل ليس هو الاختفاء أو "الغياب" إنما أقرب الأشكال إليه.

يقول القزويني "ما تقتضيه البلاغة هنا عظيم الخطر صعب المسلك دقيق المأخذ لا يعرفه علي وجهه وليس يحيط علماً بكنهه إلا من أوتي منهم كلام العرب طبعاً سليماً ورزق في إدراك أسرارهِ ذوقاً صحيحاً ولهذا اقتصر علماء البلاغة على معرفة الفصل من الوصل". (٢٦) أيها السادة .. شكراً لصبركم واحتمالكم.

يشير النص بوضوح إلى السائد في التركيب وإلى مغايرة هذا السائد، وحل النقد القديم وحتى المعاصر يعد السائد نموذجاً يقاس عليه.. فالمخالفة إذاً لا يمكن أن تكون مأمونة إلا ضمن منظومة من الشعرية الحديثة الصادرة عن ثقافة الإختراق الجذري والتغيير الشامل والتغاير المطلق مع الذات كما ارتأى أدونيس. (٢٧)

فينية البيت الواحد في القصيدة التقليدية بنية مشتركة بين المحسوسات المنسجمة والمخالفة ، والقصيدة كبنية مركزية مشتركة بين موضوعات وجدانية وحياتية، وعلى الرغم من هذا الجمع غير المتجانس فإن في القصيدة الكلاسيكية شيئاً يجمع بين أطرافها لا يفقدها الوحدة الجمالية كما توهم كثير من النقاد الحدث، فالشاعر الكلاسيكي يؤلف (ينظم) بين الأشياء والمفاهيم وهو في خارج النص، أما الشاعر الحديث فإن التأليف (الكتابة) عنده يبدأ من داخله لأن الكتابة تصدر عنده عن صراع الإضطرابات المشاعر الذاتية بذيل الأشياء والمفاهيم (السياب).

يقول أوزيب بريك عن قصيدة لبوشكين (كأنت ستكتب لو لم يكتبها بوشكين).

فالآدب في نظر الشكلائية الروسية (تنظيم مخصوص للغة له قوانينه وبنياته) ولهذا رفضوا السيطرة الصوفية على النقد الأدبي ودعوا إلى إطلاقية الأديب مع اللغة دون حسابات مسبقة وقد فهموا العمل الأدبي (بأنه تجميع لإجراءات متفاوتة الاعتراضية. إن متابعة دقيقة لمنجزات الشكلائية على الصعد النظرية تنبئ عن مجموعة من المطلقات تبدو متأثرة بالاستاذية الارثوذكسية.. ومن الواضح أن هذه المطلقات تعتمد النصوص الأدبية الكلاسيكية الروسية في القرن التاسع عشر والرابع الأول من القرن الحالي وكأن كل شيء حينها كان يتأسس كمقولة ثابتة في علم الآدب كما في علم السياسة. إن ما تختص به لغة الآدب (الشعر) دون غيرها من اللغات هو الأثر الإغرابي إذ تعمل باللغة العادية إلى التكتيف والتركيز والتحريرض والتداخل ، أما العالم الذي تحدث عنه وتحتويه ... عالم أعيد اكتشافه يتشخص هذا في شعر مانلي هوبكينز وتصر الشكلائية على أن اللغة الشعرية انحراف مستمر

عن المعيار وأن هذه الانحرافات تختلف وتأثرها من سياق اجتماعي تاريخي إلى آخر.

فى النثر كما فى الشعر، الصوت الطليق والآخر الحبيس:

حادثة الشعر. ما بعد الحداثة - أزاخت لغة وأضافمت لغات . فبعد إزاحة الوعى الفرويدى حل الدخول فى عالم اللغة الرمزى الذى يؤكد على اللغة كمنقروء للنص وصناعة له. ولهذا عدت الحداثة فى الشعر - أوروبياً - هى الموقف من اللغة متأثرة بكتابات كلود ليفى شتراوس، ولوران بارث، وجاك لاكان . الذين قاموا بتلك الإزاحة.

أما مفهوم الحداثة الأنجلو ساكسونى فهو ذو دلالة زمنية (أية حركة تعيش على أنقاض حركة أخرى كالرومانسية فى إثر الإتياعية على الرغم من أن النقاد الأنجلو أمريكان قد تأثروا نسبياً بالحركات الأوربية الحديثة إلا أنهم تعاملوا مع النص كخطوة أساسية وعابثه من خلال القراءة الدقيقة، فالنقاد الأنجلو ساكسونى حساس فى تبنى نظريات تسمى حديثة/ ويفضل تعامله مع النص كحقيقة تتخبر منها (ليفز الإنجليزية).

يلجأ الكاتب - هنا - إلى تقنية منهجية يوظف خبرته المعرفية فى خطاب معكوس. إذ يعلن عن موقف رجعى خالص بتقنية واقعية يحسده عليها كبار كتاب الواقعية، لكنه وبتحليل الخطاب يقضى النص إلى حملة ضد الواقعية، كما فعل جورج أورويل فى روايته (شم النسيم) إذ تحدث مطولاً عن بريطانيا فى فترة الحرب وخلالها ولم يال جهداً بالكلام عن الخوف، لكن الحرب عنده ظلت حدثاً لا مشكلة وجود، وقد قدم للقارئ فكرة (الهول) من خلال مشكلة فرد انكليزى أخطر ما أصابه أن يرك السمك لم تعد متوفرة للصيد ليشتبع هوايته، وأكد أن الأزمة فى طورها الأعلى تكمن فى مصاعب الحصول على عمل.

من الطبيعى أن ج. أورويل ينتمى إلى ثقافة البرجوازية الأوربية. هذه الثقافة بررت إقدام أصحابها على الحرب الكونية . بلغة ليست هى اللغة المتعارف عليها وما لجؤوه إلى لغة بديل إلا لاحتاسه بعدم قدرة اللغة الأساس على الإيفاء والكفاءة.

على المستوى العربى كثير من الشعراء العرب تبثوا مسائل عديدة فى الحداثة لكنهم قدموا بهذا التبنى مواقف مغايرة لإشكالية الحداثة لكن ليس على طريقة (أورويل) إنما حيث قصورهم عن إدراك أدوات التحديث.

ويعود هذا فى ترجيحنا - إلى أن الشعراء الحدث (العرب) مالوا باتجاه التحديث كظاهرة عامة فى مواجهة الوضعية الكلاسيكية ولم يمتلكوا الحداثة كمنظومة فى المعرفة أو كعمل منهجي. جاءت الحداثة من غير مصدر .. وفى

غير عنوان، القديم والجديد، الحرية والالتزام ...، ومعظمها أت من المتن الكلاسيكي ... أعيد الحديث فيه كالمركبة بين الباحثين وأبى تمام، والمعقول والمنقول والدخيل والأصيل .. وهى - الحداثة - إذ تعيد إلى المتن الثقافى شيئاً من متون العصر الوسيط والنهضة. فإلما تحكم على نفسها بالإتباع وعدم الاستقلالية .. وكأن الأصل جاء دوره.

من موقع أخر تبدو المشكلة انقطاعاً واقعيّاً عن الشعر الملحمى ، فتباعاً للشعر الغنائى فالقصيدة الملحمية غنية بأحداثها ، دقيقة الوسائل الداخلية فى تركيب وبناء وقد تفرض تعدداً فى الوسائل الخارجية فى أدوات الكشف. القصيدة الحديثة ذات كثافة سيكلوجية (من جهة الشاعر) وذات كثافة شعبية (من جهة الموضوع) وذات كثافة لغوية (من جهة الرمز).

لماذا لم يتكون الشعر الملحمى، لماذا جاءت الحداثة الشعرية تابعة. فإذا كان النقاد يشترطون - أو - طبيعة الجنس الأدبى تشترط هى كذلك لنمو الشعر الملحمى صراعاً بين ثقافة أمت، وتشترط تواصل (بمعنى التداخل) بين فعل إنسانى وفعل إلهى فإن هذين الشرطين قد تم تجاوزهما أيضاً - أمريكياً - من خلال الملحمة بأنها قصيدة تحتوى التاريخ ولقد رأينا الكاتب الأمريكى عزرا باوند يعرف الملحمة (الديمقراطية) بأنها تحتوى التاريخ ولقد رأينا الكاتب الأمريكى الآخر (جون شتابنوك) كيف صنع من النثر ملحمة (عناقيد الغضب) جاعلاً فيها داخلياً غير شعوبى (قومى) إنه الصراع بين من يملك ومن لا يملك.. وهذا التحول فى مفهوم الملحمة طرفة عند الأدباء الأمريكان فى سعى لتغيير فى الآداب الأوروبية.. وأكثر ما ينجلي عند والت يتيمان القائل: "إن البطل الملحمى ليس (سوبر مانياً) إنه ... عادى... إذا الملحمة من صراع خارجى إلى صراع داخلى فى إثر هذا.. أمكننا أن نطرح هذه المسألة... لماذا تم غياب القصيدة الملحمية - أو تفجيبيها - رغم العوامل الحافزة؟.

تبدو - من جانب الشعر الملحمى - المسألة تتعلق بمتكلم. وبمتحدث طليق والمستمع صامت فالأول غالباً ما يكون فى أزمة نفسية شديدة الكثافة تتطلب حياتياً على الأغلب فى منتهى الخطورة أو كشفاً خطيراً مغلفة بهالة اللغة الغنائية فى القصيدة... إن المستمع الصامت يعادل رغم صمته أهمية المتحدث تقنياً ووظيفياً - من جهة الموضوع - فإن المتحدث يرتب أفكاره ويسوق خطابه ليقتنع المستمع بمضمون الخطاب .. وهنا يفارق الشعر الدرامى الغنائى فى مسألتين:

- الأولى: القصيدة من خلال متكلم متعلق تفرض وجهتى نظر غالباً متناقضتين أو محاولة من قبل المتحدث بإقناع المستمع بخطاب ما.
- الثانية: إن القصيدة الدرامية تقنياً وظاهرياً غير موجهة كما هو الحال فى الشعر الغنائى لأن المتحدث يتحدث إلى المستمع الصامت ضمن القصيدة.

نستطيع أن نقول إن الشاعر يستعمل قناع المتحدث عبر تزييف تقنى وذلك بإقناع القارئ بأنه مبتعد عن موضوعه من خلال وضعه على لسانه متحدثاً إلى مستمع . على أية حال إن قراءة القصيدة الدرامية تتطلب الأخذ بعين الحسبان الخلفية التاريخية. للمتحدث من جهة والخلفية النفسية الشديدة الكثافة من جهة أخرى.

- لماذا الشعر الدرامي؟

ولعلنا محقون أيضاً في الإجابة عليه بأنه ليس تقنية ظهرت في العصر الفيكتوري لأول مرة بل لعل بذوره الأولى ظهرت في بعض قصائد شكسبير وبعض (سوناتات) الشاعر الميتافيزيقي (جون دن) إلا أن هذه التقنية قد وصلت إلى الكمال على يد الشاعر الانجليزي (روبرت براوننغ) في منتصف القرن التاسع عشر وإلى إرسائها كمنهجية مهيمنة على الشعر في هذه الفترة وأهم الشعراء الذين نظموا قصائد درامية رائعة هم (الفردلورد تينيسون) (ماثيو آرنولد) (روبرت براوننغ).

بما أن العصر الفيكتوري كان عصرأ مليئاً بالحضانات الثقافية والدينية فقد وجب البحث عن تقنية تجابه وجهات نظر سائدة أو جديدة من هنا تأتي الضرورة للشعر الدرامي فهي جزء من احتياج الخطاب الثقافي الجديد وخاصة وهو يؤسس لدور وظيفي جديد في حرية الفرد وحرية تفكيره.

لقد أفاد الأدباء الأوروبيون من نشر كتاب أصل الأنواع لداروين وتطبيق النقد التاريخي على نصوص الكتاب المقدس، وهذا ما أدى بالمسيحية التقليدية التي تبشر بالخلاص الأبدي وملكوت السماء غير معجزات المسيح التي تجد نفسها تحارب الأفكار التطورية الجديدة التي هزت كيائها إضافة إلى ذلك تلك الكشوف العلمية الجديدة التي ترافقت مع الماراة من الثورة الصناعية والتي بشرت في طورها الأول بالرفاه .. شعراء هذه الفترة عكسوا عبر قصائدهم الفئائية والدرامية. روح العصر القلعة... على عكس الشعر العربي الفئائي الذي كان يبرر روح السكونية والمصالحة التاريخية بين الأطراف، نستثنى بعض الظواهر (أبو نواس، أبو تمام، أبو العلاء) والمستمر مع المدرسة الإحيائية إلى اليوم.

لنأخذ مثلاً قصيدة ماثيو آرنولد (شاطئ دوفر) في هذه القصيدة يبدأ المتحدث خطابه بدعوة إلى صديقه بأن تقترب من نافذة الغرفة التي تقع على شاطئ دوفر ويدعوها إلى النظر عبر النافذة إلى أضواء الشاطئ. الفرنسي من هنا نحس فوراً بانتماء في مواجهة قصيدة درامية من خلال دعوة المتحدث إلى المستمعة الصامتة لافتحاً نظرها إلى جمال القمر وسكون الميناء وهبوء البحر والاستماع إلى الأمواج تتألى وتتراجع عن شاطئ البحر مانحة موسيقا رتيبة لا يرى فيها المتحدث إلا نغمة الحزن ... هذه النغمة من الحزن يقول المتحدث فيها

إنها قديمة قدم/ التاريخ الاجتماعى طبعاً/ سوفو كليس اليونانى فى القرن الخامس (ق.م) قد أحس بنغمة الحزن ذاتها ينتقل فى المقطع الثالث ليقول لصديقه أنبحر "الإيمان" الذى حمى الناس قد شرح ودمر بالمكتشفات العلمية الحديثة.

يريد أن يقول إنه من هذا البحر الذى اعتقد الإغريق بأنه حماهم من عالم الشر لم يكن له وجود كما أثبتت المكتشفات العلمية إلا أن اليونانيين قد حموا أنفسهم بفكرة الإيمان ضمن جهلهم كان (من الجهول بالعلوم) إيمانهم ومن وإيمانهم كانت حضارتهم. ومن هنا يدعو المتحدث صديقه الصامتة إلى أن يكونا صديقين العالم الذى حولهم خال من أية قيم إنسانية وجمالية يكرر دعوته لها بقوله فلترك جيوش الجهلة تتقاتل ليلاً...

الهوامش

- ١- أفلاطون - الجمهورية.
- ٢- دلائل الإعجاز - ٨-٩.
- ٣- دلائل الإعجاز/ ٥٥٢/.
- ٤- الدلائل ٢٥٨.
- ٥- هلدرولين - شاعر ألماني/ ١٧٧٠ - ١٨٤٢/ مجلد ٤/ ص ١٦٢.
- ٦- المصدر السابق، قصيدة ذكر مجلد ٤/ ص ٦٣.
- ٧- باريس/ ١٩٢٣/ أنذريه جيد - دوستوفسكى ص ٢٢٢.
- ٨- رومان ياكبسون - قضايا الشعرية ترجمة محمد الدالى - المغرب ١٩٨٠ ص ١٠.
- ٩- المغرب - ترجمة محمد الولي ص ٩٠.
- ١٠- المصدر السابق ص ٧٩.
- ١١- غوته...
- ١٢- بودلير...
- ١٣- Pragois - Sw - 11 - P - 535.
- ١٤- جيرار مانلى هوبكنس ١٨٤٤ - ١٨٨٩.
- ١٥- R - Jakobson - Dialogus Flammirom. Paris 1980.
- ١٦- الشعرية ص ٤٣ مصدر سابق.
- ١٧- مترجم إلى الروسية .. ص ٢٠ - الشعرية.
- ١٨- أدونيس.
- ١٩- أغاني مهيار الدمشقى ص ٩٧.
- ٢٠- نقد الشعر.

- ٢١ - عبد العزيز جسوس ، نقد الشعر عند العرب ، المغرب مراكش ١٩٩٥ - ص ٨١.
- ٢٢ - الكامل للمبرد ص ٣٥٠ - ٣٥٢.
- ٢٣ - نقد الشعر لقدامة بن جعفر ص ٨٠ - ٨١.
- ٢٤ - دلائل الإعجاز - مصدر سابق.
- ٢٥ - رومان ياكبسون الشعرية مصدر سابق.
- ٢٦ - القزويني الإيضاح في علوم البلاغة ص ٢٤٦ دار الكتاب اللبناني.
- ٢٧ - أدونيس محاضرة حول الحداثة جامعة تشرين ١٩٩٣.



القهوة

محمود الأزهرى

كلهم كتبوا قصيدتهم وماتوا
القيامة بين يدى أسوقها بعضو كبير ينام على أريكتين مرهقتين فى مجلس
الشعب

هل شرب محمد عبده قهوة الفوازى؟
ما عرفتنى حق معرفتى أو نامت على إسفنجة روحى
إننى لفى عينيه أشد هياما
كأس يعبر عن نزوة
هاجس جنازة جديدة
الحلوة ليست إلا صحراء فقدت عفتها
فاذا نزلنا عليها الماء اهتزت وربت وأنتبت
من كل ما يثير تقززكم زوجين، من كل ما يثير نظام
المغول البلبى حداثق من بهجة وسوار سجون
مبسوط فوق خدها اليمين كما لو كان الله قد أجلسنى فى الفردوس الأعلى،

ونزل لى عسلأ من عينيها،
غطائى بظلال من أهداب وحنين
لماذا تلعننى البلاغة القديمة؟
خدها الشمال كالشفق
وثغرها عبق
وساقها إن دق فى قلبى صدق
أنا قلت فى وردة قديمة ويسيب من سلوكها
المشين : أنا سوف أجهز لى جهنم صغيرة على مقاسى
يا أولادى
دمكم فى المحنة قبل دى
وأنا أفديكم بكلامى

هل فرنسوا ساچان هى التى نقلت مرض السرطان للسيد الرئيس مما جعله
يعيش مائة وخمسين عاماً إلا سبع سنين دون أن يتنبه كيف أكتب قصيدة
يستوى فوق سرتها العرش العظيم.
وما كان لى أن أخوض فى مسألة تخص التاج لولا أن لها بحرا بين ساقها لا
يمكن الخوض فيها متابعة لنبى كان له موقف واضح وصريح ولا ريب فيه ولا
يحتاج إلى تأويل أو سفسطة من دلال النساء
أه يا ربى كم امرأة فى القناتية عليها الدورة الشهرية
الآن فى الساعة الواحدة بعد الألف من ليلة سوداء
لم تطلع عليها شمس، ولا قصيدة عمودية تخفف نبرة
التشاؤم، وتصلى ركعة لله الأعز الأكرم ، حتى لا يكون العالم كله على أفجر
قلب رجل شاعر.

الحدثاء وإشكالية العولمة

هانى نسيوة

حول "الحدثاء وما بعدها والعولمة"، عقد فى مجمع الفنون بالزمالك عدة لقاءات وحوارات شارك فيها نخبة من المثقفين، أبرز ما فى هذه اللقاءات هو "حوار المائدة" حيث يتجادل المتحدثون أنفسهم بعد انتهاء كلماتهم، تدير هذه الحوارات الناقدة والفنانة التشكيلية: فاطمة إسماعيل.

وفى الحوار الأخير شارك كل من الأستاذ: السيد يس والفنان عادل السيوى والناقدة فريدة النقاش. فى البداية تحدث السيوى عن ما بعد الحدثاء فى الفن، موضحاً أن صورة العالم بدأت بداية متناقضة.

فقد كانت أول رسم وجد فى العالم فى الكهوف وهى عبارة عن كف يد، ثم كان تدرج الفن ببطء شديد حتى عصر النهضة، إذ انفجرت مدارس جديدة فى الربع الأول منه مثل التعبيرية، والمسقبلية، والتكعيبية، والدادية وغيرها وهى تكون فى مجموعها ما نسميه: بالحدثاء.

وعن مصطلح "ما بعد الحدثاء" أضاف عادل السيوى: أنه خرج من العمارة ولم يخرج من الفن التشكيلي، مفسراً ذلك بالأسلوب الأحادي الذى كان سائداً فى العمارة ...

ثم تطرق إلى قضية التبعية فى الفن التشكيلي المصرى ويعيب عليه هذه

التبعية للآخر ، وأن الحركة الفنية فى بلادنا حركة إدارية ومؤسسات وظيفية ليس إلا ... وأن التأكيد على الخصوصية هو شرط الحصول على العالمية، ضارباً المثل بالفن التشكيلي المكسيكي الذى وصل إلى العالمية منذ عشرينات هذا القرن وذلك لأن هذا الفن حافظ على خصوصياته.

وفى نقاط حدد عادل السيوى أزمة حركة الفن التشكيلي فى بلادنا : اعتماده على مؤسسات ذات عمر قصير - الاعتماد على المنتج الغربي - عدم إبراز خصوصية الفن التشكيلي العربى الذى هو سبيلنا وفرصتنا للمشاركة فى الواقع الجديد واقع ما بعد الحداثة.

ثم تحدث الأستاذ السيد يس أحد القلائل الذين يقتربون جداً من هذا الطرح الجديد دراسة وتحصيماً موضحاً أن الموضوع المطروح موضوع معقد وفيه تجريد، وأننا مازلنا فى مرحلة تبين ملامح هذه المرحلة الجديدة وأى تقييم لها فى هذه المرحلة هو نوع من التسرع ثم تحدث عن المصطلح مفرقاً بين MODERNITY بمعنى الحداثة كمشروع متكامل وMODERNISM بمعنى الحركات الطليعية فى الأدب والفنون.

وعن مفردات النموذج الحداثى مشير السيد يس إلى العقلانية، الفردية والنظرة الخطية للتاريخ الوضعية مشيراً فى الأخيرة إلى قول دوركايم الشهير: على الباحث أن يدخل إلى الظاهرة متحرراً من أهوائه وذاته. وهى الموضوعية فى البحث التى فندها العالم السويدي ونبرد بردان" فى كتاب معضلة أمريكية" حين قال: الموضوعية أن تعترف بذاتيتك.

ثم أضاف الأستاذ السيد يس إلى أنه ثمة جدل شديدة به: تيار يثار عدى ينكر التعميم ويتسم بالتشظى والغموض.

وتيار إيجابى يؤمن بالعلم وينكر الانساق الكبرى الكلية والجمود الايدولوجي. ويذكر فى هذا السياق كلمة "ليوتار" الشهيرة "نحن فى حاجة إلى أنساق فكرية مفتوحة .. وهو نفى للنظرية "الوظيفية فى التاريخ" وعن التنوير ونقد ما بعد الحداثة له، يقول السيد يس:

النقد ما بعد الحديث للتنوير أنه يلغى الخصوصيات الثقافية كلها .. وفى العالم الثالث بالذات. وعن موضوع العولة قال السيد يس: إنه مع تطور النظام الرأسمالى وعولة الاقتصاد والسعى نحو عولة الثقافى تبرز الخصوصيات الثقافية وأن صراعنا حول العولة يجب ألا يكون حول قبولها أو رفضها: لأنها عملية تاريخية غير قابلة للارتداد بدليل نقاش العالم كله على الانترنت .. وأننا يجب أن نستعد لهذا المناخ العالمى الجديد بمقومات الحوار والقدرة على إثبات الذات عن طريق نقدها أولاً ثم نقد الآخر.

وقد أضاف السيد يس إلى أنه لا يوجد فاصل معروف بين الحداثة وما بعد

الحداثة مشيراً إلى قول فريدريك جيبسون عن ما بعد الحداثة التي يسميها الحداثة العليا. إنها البنية الفوقية للمرحلة الرأسمالية الراهنة، بينما يرى "هابرماس" أن الحداثة مشروع لم يكتمل بينما يرى بيل نهاية الايدولوجيا والحداثة.

ثم تحدثت الأستاذة الناقدة فريدة النقاش، التي أبدت في بداية كلامها ملاحظتين على كلام السيد يس:

أولهما: أن الماركسية ليست فلسفة مغلقة لأنها فلسفة الجدل والديالكتيك، وأنها لم تنكر الروح أو الدين بل انكرت الخرافة والأسطورة والتفكير الغيبي السحري. وثانيتهما: أن التنوير لم ينتج فقط الرأسمالية وتعميمها ولكنه أيضاً أنتج المركزية الأوربية.

ثم بدأت الأستاذة فريدة النقاش تعريفها للحداثة في الفن بأنها: ميلاد الفرد تعبيراً عنه وتحرراً من سلطة الجماعة. ثم تحدثت عن رحلتنا مع التحديث والحداثة بادئة من العالمي والثورة الصناعية التي خلقت سوقاً مندمجة للمنتجات والعمل والوسائل التي تخلق خلالها الاستلاب الاقتصادي الذي هو نقيض الاستلاب الميثاقيزيقي، ورغم تدمير الرأسمالية لأشكال الإنتاج السابقة عليها إلا أنها ظلت تعيش في بلدان الجنوب ومنها بلادنا.

وقد اتخذت الحداثة الفكرية المؤسسة على نمو الرأسمالية أشكالاً متناقضة منذ البداية لأنها مرتبطة بالنمو المشوه للرأسمالية التي ولدت في ظل الاستعمار.. وبين رأسمالية المراكز الاستعمارية ونفوذ المجتمع التقليدي في مصر وجد مفكرو النهضة أنفسهم في مأزق انتهى بهم إلى التوفيق وظلت القضايا الرئيسية في الحداثة الديمقراطية - العقلانية - العلمانية، معلقة حتى يومنا هذا، وتخلق المثل الأعلى للإنسان على الأرض بدلاً من خلقه في السماء ورغم تعثر النمو الرأسمالي وتشوّهه. وفي ظل العولة المتزايدة لرأس المال أخذت الحداثة تنتج بتطورها الداخلي وقوة التأثير الخارجي أشكالاً ما بعد حداثة أو كما أسماها فريدريك جيبسون الحداثة العليا في حين أخذت جماعات متزايدة تلوذ بالسماء وبات مفكرو البرجوازية الرئيسيون مشايخ ورجال دين ووعاظ وحشرت جرية الفرد والديمقراطية والعقلانية والعلمانية فيما يمكن أن نسميه بـ: "جيتو" المثقفين الديمقراطيين وبقيت كل من الحداثة وما بعدها مأزقاً.

وتصنع الرأسمالية العالمية العولة على شاكلتها مراكز مقدمة تلحق بها قسراً أطرافاً ضعيفة لم يكتمل فيها النمو الرأسمالي غالباً.. وتفرض نمطاً موحداً لثقافة واحدة تهمش الثقافات الأخرى وتحشرها في إطار غرائبي واحد، وتصبح موضوعاً للفرجة وكما يقول محمود درويش "المغول يريدون لنا أن نكون كما يبتفون لنا أن نكون" وأشارت إلى أن ما بعد الحداثة نوعان عولة اقتصادية، رأس مال وسلع. وعولة العمل أو النشر أو الثقافة التي يجب أن

يرفضها كل المناضلين في كل العالم.
وقد أشارت الناقدة فريدة النقاش إلى أن ما بعد الحداثة قد تجلت في واقعنا
الأدبي الآن فيما يسمى بـ "كتابة الجسد" التي تقاوم حالة التشظى العام.
وفى نماذج روائية عديدة مثل شرف "لمنع الله إبراهيم" وفى تعليق لها
أشارت إلى مسألة التجارة، بالدين . تجنباً لعدم القدرة على الخوض فى القضايا
الكبرى.



"كرسى" الأستاذ صلاح": ..ومشروعات استعادة الذاكرة الوطنية

من حيث الشكل، أعتقد أن الأستاذ صلاح عيسى، قد أحسن صنعاً، عندما تناول - فى زاويته "كلام مثقفين" - موضوع إعادة نشر الدوريات الثقافية القديمة (أدب ونقد - مارس ١٩٩٨).

وظنى - بصفتى أحد الذين دخلوا هذا المجال، حيث أصدرنا المجلد الأول من "المجلة الجديدة"، وجارى التحضير لإصدار المجلد الثانى - أن الأمر يحتاج، فعلاً، إلى مناقشة جادة وجدية، تستهدف وضع الضمانات والأسس الكفيلة بتحقيق الأهداف المتوخاة والمفترضة، من هذه العملية، ومنها - على الأقل - ضمان استمرار النشر حتى "المجلد الأخير" من أية مطبوعة تعاد طباعتها.

وعودة إلى مقالة الأستاذ صلاح عيسى وبعد نفخ غبار الكلمات والجمل التى ليست على صلة بالمسألة، تستوقفنا مسألتان، أعتقد أنهما لب الموضوع وجوهره، وصف الأولى بـ "المشكلة"، وأطلق على الثانية "الكارثة".

أما "المشكلة" فى رأى الأستاذ صلاح، فهى "تكمُن فى أن الطباعات الحديثة لهذه الدوريات القديمة، تصدر من دون إضافة معاصرة ذات قيمة....".

وأحسب أننا هنا أمام وجهة نظر محترمة جديرة بالنقاش، وقد كان رأى، عندما تصدى المركز العربى للدراسات والنشر، لمشروع ذاكرة مصر، والذي بدأ

بإصدار "المجلة الجديدة"، أن يصدر في ختام مجلدات كل دورية تصدرها، مجلد إضافي - منفصل - يتضمن عدداً من الدراسات والبحوث التي "تحلل اتجاهاتها، وتبرز الدور الذي لعبته في عهدها، مضافاً إليه دراسة وأفية عن صاحب المطبوعة، وببيولوجرافيا شاملة لأعداد المطبوعة، ذلك أننى أستهدف - وأنا هنا أتحدث من نفسى وعن مشروعى حصراً - تقديم الدورية القديمة كوثيقة تاريخية، بمعزل عن أية دراسة أو بحث - فى البداية - يمكن أن تصدر رأى القارئ.

ومن هنا، أرى أن الخلاف مع الأستاذ صلاح يقف عن حدود الشكل - نبدأ بما أسماه .. إضافة عصرية، أم تنتهى بها؟ - دون أن يتجاوزَه إلى المضمون. أما "الكارثة" كما يراها الأستاذ صلاح عيسى، فهي "تكن فى أن نجاح الفكرة، قد أغرى الناشرين بالتنافس على السبق بطبع المجلدات الأولى من هذه الدوريات ... بعد أن تبين لهم أنها مشروعات مضمونة الربح" ثم سرعان، ما يخلص إلى نتيجة تناقض ما سبق، قائلاً إن هذا السباق سوف ينتهى "بأن نجد بين أيدينا مائة مجلد من مائة دورية ثقافية .. ولا نجد بين أيدينا مجموعة كاملة من دورية واحدة..."

وشخصياً - أولاً - لم أستطع أن أفهم: إذا كان الأمر مقرباً والربح مضموناً.. فلماذا يتوقف الجميع عند المجلد الأول؟!

ثم أننى - ثانياً - لا أعرف كيف تبدو هذه المشروعات "مفربة ومربحة"، لجرد أن هذه الدوريات "بلا صاحب يطالب بحقوق النشر؟" ذلك أن الأستاذ صلاح عيسى كاتب ومؤلف، وله العديد من الكتب، ولعله يعرف تماماً أن ما يحصل عليه المؤلف (صاحب حق النشر) يعد "فكة" بالنسبة لتكاليف الطباعة.. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فإن مجلة "المجلة الجديدة" - ولانزلت، وسأبقى أتحدث عن نفسى حصراً - لا يزال لها صاحب يطالب بحقوق النشر (مرفق صورة عقد اتفاق مع د. رؤوف سلامة موسى، وكيل ورثة المفكر الراحل سلامة موسى).

أما عن دعم صندوق التنمية الثقافية - ثالثاً - فهو لم يصب ذهباً فى جيوبى، ولم يضاف أصفاراً إلى رصيدى فى البنك، إنما انعكس تخفيضاً فى سعر المجلد الذى صدر فى جزئين من ١٥٦ صفحة، وضم أعداد سنة كاملة وطرح للبيع بسعر ٥٠ جنيه فقط للجزئين. هل يستدعى الأمر أن أشير هنا إلى أن مجلد مجلة "أبولو" الذى أعادت الهيئة العامة للكتاب إصداره فى أقل من ٧٥٠ صفحة يباع بسعر ٢٦ جنيه للنسخة؟

لقد جاء الأسلوب الذى صاغ به الأستاذ صلاح عيسى رؤيته لما أسماه "الكارثة" لينسف ما اتسم به حديثه فى الفقرة السابقة عن "المشكلة" من موضوعية وإيجابية! بحيث بدا وكأنه يضرب "كرسى فى الكلوب"، بدلا من أن يقترح - مثلاً - على صندوق التنمية الثقافية (أو أى من هيئات وزارة الثقافة)

أن يتبنى هذا الموضوع ، ويعمل على تنظيحه بما يضمن استمراريته ، ويكفل وصول "المجلد الأخير" من أية دورية يعاد طبعها، إلى أيدي القراء، وبأسعار معقولة، تناسب "من يقدّر" ولا تقف عند حدود "من يريد". ولأن هذا لم يحدث، فإن الأمر قد يبدو ضرباً من الجنوح في الخيال إذا قلت إنني تمنيت لو أن الأستاذ صلاح ناشد الهيئات والمؤسسات والشخصيات العامة لدعم هذا العمل، شرط أن ينعكس دعمها تخفيضاً في أسعار إصداراتها، أو أية اقتراحات أخرى تضمن نجاح هذا العمل وتحقيق أهدافه الثقافية.

بيد أنني أحسب أن الوقت لم يفت بعد، وأظن أن صفحات "أدب ونقد" بما عرف عنها من التزام ورصانة، تبقى هي الأنسب لتوجيه مثل هذه الدعوة، وتلك المناشدة، وظنني أن الأستاذ صلاح عيسى سيكون أول المؤيدين . أفعل ذلك مستنداً إلى تلك الجرعة الهائلة من الدعم المعنوي التي تمثلت فيما قوبل به صدور المجلد الأول من "المجلة الجديدة" من استقبال رائع، أتوقف بشكل خاص أمام نموذجين منه: انعكس الأول في ندوة "سلامة موسى والمجلة الجديدة" التي نظمتها لجنة الفلسفة (ورئيسها الأستاذ محمود أمين العالم) بالجلس الأعلى للثقافة، يوم ٢٥ نوفمبر الماضي، بمناسبة إعادة إصدار "المجلة الجديدة" (ويبدو أن ظروفها ما حالت دون مشاركة الأستاذ صلاح فيها). وجسدت الثاني كلمات الكاتب الصحفي الأستاذ محمد حسنين هيكل الذي قال لي، ضمن ما قاله في محادثة هاتفية: "إنك تقوم بعمل عظيم، أتمنى لك فيه كل النجاح والتوفيق".

هاني عباد

مدير عام المركز العربي للدراسات والنشر

الديوان الصغير



صلاح جاهين بيننا .. عجبى

مختارات من شعر صلاح جاهين

إعداد وتقديم:
مصطفى عبادة

اختصر "صلاح جاهين" المخزون الشعري الشعبى المصرى على مر العصور، فى شاعر واحد، فهو وريث قرون من الوجدان الشعبى الرهيف، الذى كان يجد تحققه فى مجالس السمر، والراوى المرتحل، وركزه فى قصائد نابضة بالحياة تفجرت فى عقدى الخمسينيات والستينيات، فكان بحق واحداً من القلائل فى تاريخ مصر - إن لم يكن على رأسهم - الذين عبروا عن شخصيتها الفردية وحكمتها العميقة، إذ لم تكن الكتابة بالعامية قبل حداد وجاهين: «تتعدى صيغة (الزجل) المنظوم بخصائصه المعروفة: من حيث الشكل التفعيلى المحدود والمحدود، ومن حيث طرق التفعيلة الموسيقية والمغوية، ومن حيث الالتزام بأغراض معينة فى الإنشاء الفنى» (حلمى سالم/ مجلة فكر/ ١٩٨٦)

كان صلاح جاهين - بالنسبة لى - دافعاً للاهتمام بالشعر "العامى" المصرى، إذ أننى كنت على قناعة بأن الشعر و"الشعر" فقط هو المكتوب بالفصحى، متأثراً فى ذلك بدراستى المتخصصة للغة العربية، حتى قرأت "الرباعيات" فبدأت بتغيير قناعتى تلك، هذه واحدة، أما الثانية، وكانت حاسمة فى تطور علاقتى بالشعر المكتوب بالعامية، فقد أهدانى صديق، "شريط كاسيت" مسجلاً عليه قصيدة جاهين الشهيرة "على اسم مصر" بصوت مجموعة من الفنانين، ومع أننى قرأتها ضمن ما قرأت من أعمال للشاعر إلا أنها - هذه المرة - وهى مسجلة للسمع، وضعتنى - وما زالت - فى حالة وجدانية شديدة الطرب، ودمعتنى لتعميق علاقتى بشعر جاهين بشكل دورى، وإنى لأعد هذه القصيدة من أجمل ما كتب فى حب مصر، وفهم تاريخها بتناقضاته، وأحلامه، وانكساراته المتكررة، وجاهين من عشاق مصر الكبار النادرين:

ولد صلاح جاهين عام ١٩٢٠، وبدأ عمله الصحفى عام ١٩٥٢، وتألقت أعماله الفنية على صفحات روز اليوسف، شارك فى إصدار مجلة صباح الخير، ثم انتقل للعمل فى الأهرام عام ١٩٦٤.

- ابتكر عدداً من شخصيات الكاريكاتير الشعبية الشهيرة، كانت هذه الشخصيات - الرسوم، تثير معارك فكرية وسياسية كبيرة.

- تنوع نشاطه الفنى بين الشعر، ومسرح العرائس وكتابة الاستعراضات التلفزيونية، والسيناريو والحوار لكثير من الأفلام السينمائية.

- له - بالإضافة إلى ذلك - الكثير من الدواوين منها: كلمة سلام، موال عشان القتال، عن القمر والطين ورباعيات، قصائص ورق، انغام سبتيمبرية، بالإضافة لمئات الأغاني.

- نال وسام العلوم والفنون من الدرجة الأولى.

- توفى فى ٢١ أبريل ١٩٨٦م.

"ما أقدش أنسى البشر متوزعين أسلاب
ملزوم أحس بالهم وأنزف قصايد نار".

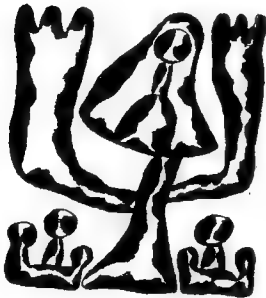
يكاد هذان البيتان لصلاح جاهين، فى ديوان "كلمة سلام"، أن يكونا مفتاحاً لعالمه الشعري، فهو من ناحية شاعر يؤرقه الإخلاص لفنّه الشعري، ثم هو مواطن يعايش تفاصيل الواقع اليومي ويعانى منها، ولا يستطيع الانعزال عنها، على أنه استطاع فى بعض المراحل أن يخلص للناس، فكتب قصائده السياسية الكثيرة وأغانيه، من خلال ارتباطه بحلم الوطن الكبير مجسداً فى ثورة يوليو، التى كتب أديباتها الكبرى أغنيات، قربتها إلى وجدات الجماهير، فكان بحق منشد الوجدان العام فى الخمسينيات والستينيات، فترة المد الوطني والقومي، ثم استطاع فى مرحلة أخرى أن يخلص لنفسه وهمومه وتأملاته بعد انكسار الحلم الوطني العظيم الذى آمن به، وتفرغ لتأمل عوالمه الذاتية، وذلك فى رباعياته الشهيرة. يقول:

"خرج ابن آدم من العدم قلت ياه
رجع ابن آدم للعدم قلت ياه
تراب بيحيا.. وهى بيصير تراب
الأصل هو الموت واللا الحياة".

فى شعر صلاح جاهين ميل واضح لتطعيم العامية بالفصحى، ولعل مرد ذلك إلى أنه بدأ شاعراً فصيحاً وكان يقلد الشعر الفصيح ويحاكيه يقول: "بدأت محاولاتي الشعرية بالفصحى وفى القالب العمودى، ويعلم الله أننى ما كنت أرضى بأقل من امرئ القيس لأحاكيه، ولا من المتنبي لاستمد منه النفس الشعرى".

على أن هذه الفصحى، بين الكلمات العامية، لدى جاهين لم تكن نابية أو مستكرها، وإنما كانت دائماً تأتي فى موضعها تماماً، حتى لتبدو أنها خلقت لهذا الموضوع، وهذا الاستعمال:

"وإنا فى الظلام من غير شعاع يهتكه
أقف مكاني بخوف واللا أتركه
ولما ييجى النور وأشوف الدروب
أحترار زيادة أيهم أسلكه؟"



ميلاد

بعدت ولادتي في الزمن ثلاثين سنة
صبحت تاريخ زى السيوف والسقاين
زى الشراكسة والشموع والسلطنة
زى الخيول... ضاعت سنيني في السنين
القاهرة والالف مدنة شمعدان
آدم عريس في بولاق وحواء في الحريم
القاهرة، والناس في كهف الليل بيدان
آدم وحواء بيقرؤا توفيق الحكيم

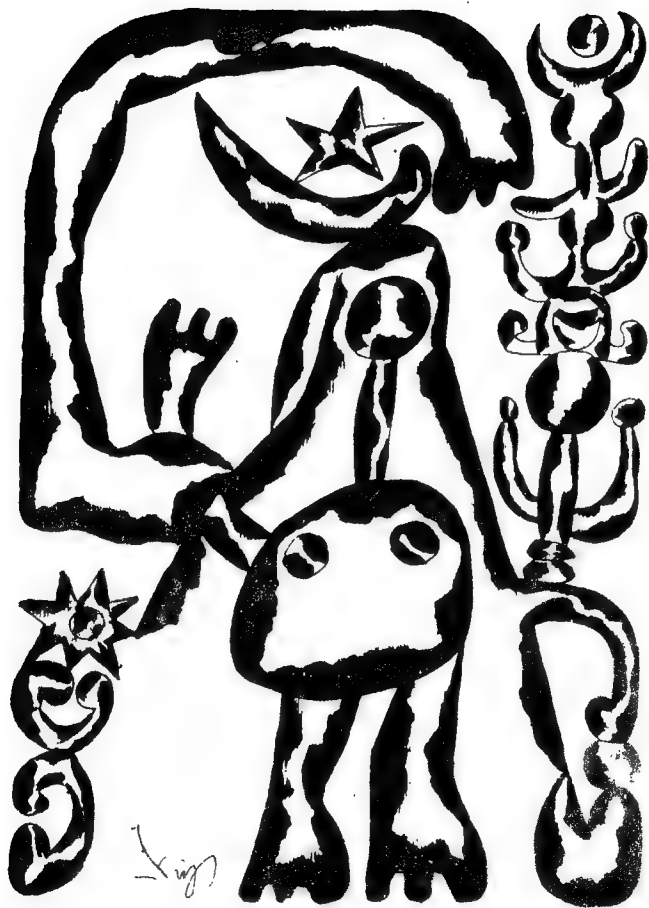
غفالهيا بشرف كرد غنت له عجم
رديت أنا من فوق بجواب الجواب
وخرجت كالعنقود من كرم العدم
قطرة حياة محلوبة من ضرع السحاب

آدم وحواء شقطنوني في الهوا
زى المخذة الريش ولعبوا في السرير
صرخت ضموا الصرخة بالفضنين سوا
ونعست نمت سعيد في المهد الحرير

جدي رقع يدي بطرطوفة البنان
ضحكت شواربه وكرمشيت أركان عينيه
مولود ذكر ينشال على كغفوف الحنان
محروس من الله والملايكة حواليه

* * *

يا هلترى الطفل اللي نايم يبتسم
من خلف جدران في العدد ثلاثين سنة
هو الحزين . . هو البدين الملتحم
هو أنا يا رب؟
والا فض أنا



الأرض

الأرض قالت أه الفاس بيجرحني
رديت وأنا محني أه منك أنتي أه

الأرض قالت حن
طيرتني فتافيت
رديت وقلبي يئن
وأنا مين يجيب مغيت
منك ومن عشقك
يا للي عشان رزقك
عمرى فى يوم ما باون

عيني عليكى سنين
محني عليكى أب
عبيت فى بطنى طين
ولقيرى عبيت حب
أنا حالى من حالك
عتبك على المالك
يا أرض يا فدايين

خليك جمل يا جدع خليك يا خلي
متباع ومشرى بحق رغيف يا تملي
الأرض أبعد عليك والا السما قل لي
قالوا السما للملايكة واحنا لينا الأرض
يا ريتها تصبح لنا والهم ده يولى

واسيني واسيني
يا أرض يا مروستي
عمرك ما تنسيني
ولا حضنى ولا بوستي
دانا يوم ما أنول يدك

واختم على عقدك
الريح يرسيني

زى الفلاحين

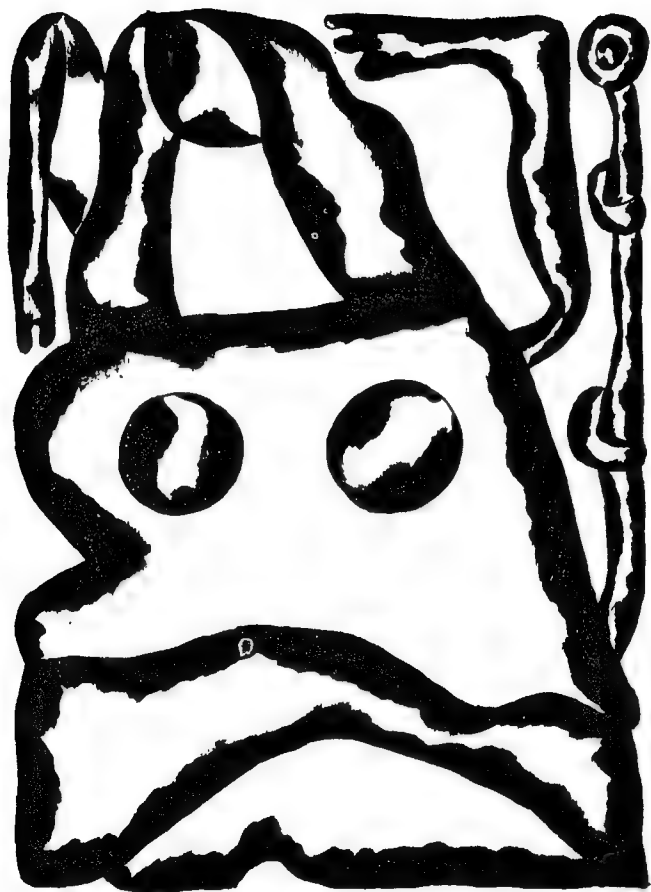
القمح مش زى الذهب
القمح زى الفلاحين
عيدان نحيلة جدرها بياكل فى طين
زى اسماعين
ومحمدين
وحسين أبو عويضة اللي قاسى وانضرب
علشان طلب
حقنة سنابل ريهما كان بالعرق

عرق الجبين
القمح زى حسين يعيش ياكل فى طين
أما اللي فى القصر الكبير
يلبس حرير
والسنبك
بيعت رجاله يحصدوها من على
عود الفقير

١٩٥١

المرافعة

حلمت الليلاي، بانى فى موقف رهيب،
بأقول، والكلام منى طالع نحيب...
سيادى القضاء،
دفاعى بسيط.
كلامى ماهواش غويط، وماهواش عبيط.
بسيط،
بساطة هدوم الغلابا الفقارى الحفاء.
بسيط، زى اسم صديق على شفة صديق.



بسيط زى دمة برى،
بسيط زى وحش جعان فى الفلاة،
بسيط زى حقنة دقيق.
سيادى القضاء، يا نعم يا همم يا قمم يا عتاه،
دفاعى قوى.
قوى، زى صرخة غريق،
بينده لقارب نجاه بينده بينده بآخر قواه، للحياه

دفاعى قوى زى دقماق حديد،
قوى زى نظرة وعيد،
قوى زى تمثال اله،
قوى زى بلطة رجال الحريق فوق بيبان الحريق.

سيادى القضاء،
سيادى الكرام العظام الفخام العلاه،
دفاعى مؤيد،
مؤيد بكل الكلام العظيم،
بتوراه، بإنجيل، بمزامير داود،
بقرآن كريم.
دفاعى مؤيد بكل أنين الكمنجات فى كل الوجود.
بكل حفيف النسيم.
بتهنينة الأمهات للعيال فى المهود،
بقولة "باحبك"، و"آه"
بصوت القبل،
وكل ابتسامة بحق وحقيق،
تؤيد دفاعى.
وبارفع صباعى الضعيف وباقول كلمتى..

سيادى القضاء،
سيادى الحدادى اللى حايمه على رمتى،
ح اقول كلمتى.
لكين قبل ما انطق واقول كلمتى..
قولولى انتوا..
إيه تهمنى..؟؟

روحانية

فيك يا حديد روحانية
ان كنت مسمار، والا فاس
إن كنت مفتاح، والا بريمة،
ان كنت سيف، والا ابره،
ان كنت محرات،
ان كنت مشبك شعر،
ان كنت مروحة موتور،
ان كنت مطرقة،
ان كنت سيخ،
ان كنت جنزير خرده فى التراب،
فيك روحانيه...
عشان ما بين الرب والحديد،
فيه ابن آدم.

من ديوان "أشعار العامية المصرية"

على اسم مصر

النخل فى العالى والنيل ماشى طوالى
مكوسة فى الصور.. مقلوبة وانا مالى
يا ولاد انا ف حالى زى النقش فى العواميد
زى الهلال اللي فوق مدنة بنوها عبيد
وزى باقى العبيد باجرى على عيالى
باجرى وخطوى وثيد من ثقل أحمالى
محنيه قامتى.. وهامتى كأن فيها حديد
وعينيا رمل العريش فيها وملح رشيد
لكنى بافتحها زى اللي اتولدت چا يد
على اسم مصر

مصر.. التلات احرف الساكنة اللي شاحنة ضجيج
زوم الهوا وطقش موج البحر لما يهيج
وعجيج حواضر خيول بتجر زغرودة

حزمة نغم صعب داخلة مسامعى مقروطة
فى مسامى مضغوطة مع دمى لها تعاريج
ترع وقنوات سقت من جسمى كل نسيج
وجميع خيوط النسيج على نيرة مربوطة

أسمعها مهموسة وإلا اسمعها مشخوطة
شبكة رادار قلبى جوه ضلوعى مضبوطة
على إسم مصر

وترن من تانى نفس النيرة فى ودانى
ومؤشر الفرحة يتحرك فى وجدانى
وأغانى وأحشائى باتذكرها ما لهاش عد
فيه شىء حصل أو بيحصل أوح يحصل جد
أو ربما الأمر حالة وجد واخذانى
أنا اللى ياما الهوى جابنى وودانى
وكلام على لسانى جانى لايد اقلوه لحد
القمح ليه إسمه قمح اليوم وأمس وغد
ومصر يحرم عليها .. والجدال يشتد
على إسم مصر

نهایتة مصر اللى كانت أصبحت وخلص
تمثال بديع انقلب وانثف فى الطين غاص
وناس من البدو شدوا عليه حبال الخيش
والقرص رع العظيم بقى صاج خبيز للعيش
وساق محارب قديم مبتورة ف أبو قرقاص
ما تعرف اللى بترها سيف وإلا رصاص
والا الخراب اللى صاب عقل البلد بالطيش
قال ابن خلدون أم متفسخة تعيش ليش
وحصان عربى سهل صحى جميع الجيش
على اسم مصر

والمس حجارة الطوابى وادق بكعابى
يرجع لى صوت الصدى يفكرنى بعذابى
يا ميت ندامة على أمة بلا جماهير

ثورتها يعلمها جيشها ومالها غيره نصير
والشعب يرقص كأنه عجز متصابي
انهض من القبر احكى القصة يا عرابي
يطل لى رافع الطهطاوى م التصاوير
شاحب ومجروح فى قلبه وجرح قلبه خطير
وعيونته مفروقين بيصبوا دمع غزير
على إسم مصر

* * *

مصر الرمال العتيقة وصهدا الجبار
والنيل كخرطوم حريقة وحيد فى وسط النار
فى إيدين بشر نمل رايحه وجاية ع الضفة
فيهم مطافى وفيهم كدابين زفة
وفيهم اللى تعالى وقال انا حكمدار
وكل باب م البيبان مقفول على أسرار
وكل سر بحرقة عايضة تنطقا
من أهلى تندهلى وتقوللى تعا اتدفا
انا اللى عمرى انكتب إلى يوم ما اتوفي
على إسم مصر

القاهرة فى اكتئاب والآنس عنها غاب
من عتمة تدخل لعتمة كأنها ق سرداب
أو قرية مرمى عليها ضل هجانة
الخطر م المغربية بأمر مولانا
ومصر فى الليل بتولد والبوليس ع الباب
صبية ولادة يابا ولحمها جلاب
طلع الصباح زغرطت فى السكة فرحانه
على كتفها مولودتها لسه عريانه
وف لحظة كانت جميع الدنيا دريانة
على إسم مصر

مولودة كبرت وشبت فى ثلاث تيام
من هبة هيت... لثورة لبت الأحلام

والعرش عام راح إيطاليا بعيد ورا البراميل
يا هل ترى دى حقيقة والا وهم جميل
ومصر من إمتى كانت حظها بسام
ظهر قميص العرق متشمر الاكمام
انا شفته عقلى برق وبدأ لصاحبه يميل
نقشت له ف قلبى احلى وأروع التماثيل
بدراعى والمطرقة وبإيدى والأزميل
على إسم مصر

من ديوان "أشعار المعاتية المصرية"

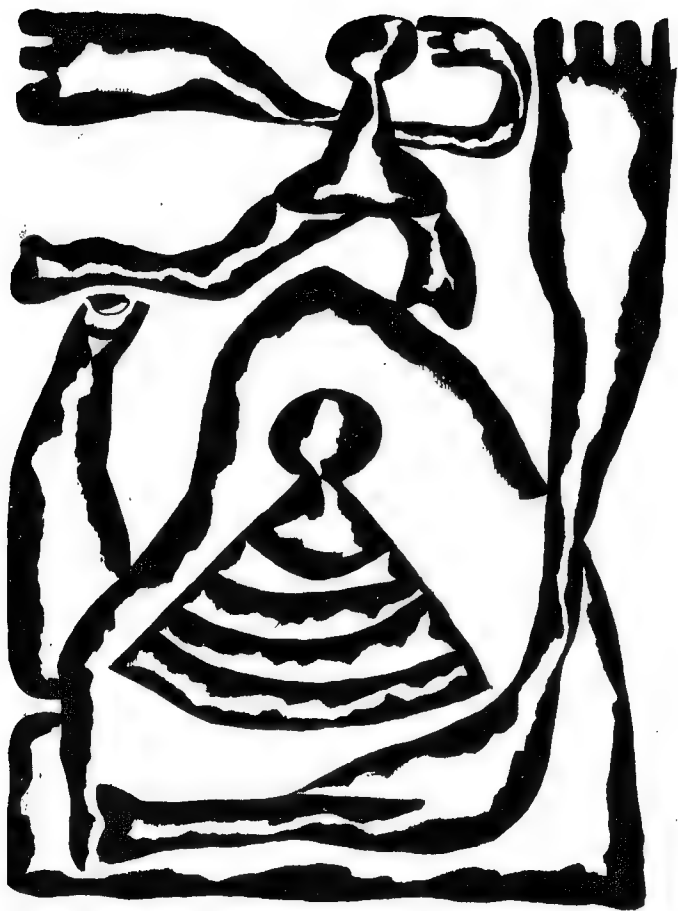
من الرباعيات

إقلع غماك يا تور وارفض تلف
إكسر تروس الصاقية واشتم وتلف
قال: يس خطوة كمان .. وخطوة كمان..
يا اوصل نهاية السكة يا البير يجف
عجبنى!!

يا حزين يا قمقم بحر الضياع
حزين أنا زيك وإيه مستطاع
الحزن ما بقالهوش جلال يا جدع
الحزن زى البرد... زى الصداق
عجبنى!!

فى يوم صحيت شاعر براحة وصفا
الهم زال والحزن راح واختفى
خدش العجب وسألت ووحى سؤال
أنا مت؟ .. وإلا وصلت للفلسفة؟
عجبنى!!

الفيلسوف قاعد يفكر سيويه
لا تعملوه سلطان ولا تصلبوه
ما تعرفوش إن الفلسفة يا هوه
اللى يقولوه بيرجعوا يكذبوه؟



عجبي!!

أيوب رماه البين بكل العلل
سبع سنين مرضان وعنده شلل
الصبر طيب.. صبر أيوب شفاه
بس الأكاذه مات بفعل الملل
عجبي!!

نسمة ربيع لكن بتكوى الوشوش
طيور جميلة بس من غير عشوش
قلوب بتخفق .. إنما وحدها
هي الحياة كده .. كلها فى الفاشوش
عجبي!!

يا طير يا عالى فى السما طظ فيك
ما تفتكرشى رينا مصطفىك
برضك بتاكل دود وللطين تعود
تمص فيه يا حلو .. ويمص فيك
عجبي!!

النهد زى العهد نط اندلع
قلبي انهيش بين الضلوع وانخلع
يا للى نهيت البنت عن فعلها
قول للطبيعة كمان تبطل دلح
عجبي!!

صوتك يا بنت الإيه كانه بدن
يرقص يزيع الهم يمحي الشجن
يا حلوتى وبدنك كانه كلام
كلام فلاسفة سكروا نسيوا الزمن
عجبي!!

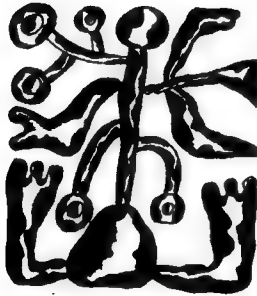
ولدى إليك بدل البالون ميت بالون
انفخ وطرق فيه على كل لون
عساك تشوف بعينك مصير الرجال

أدب ونقد

المنفوخين في السترة والبنطلون
عجبي!!

كام اشتغلت يا نيل في تحت الصخور
مليون بثونه وألف مليون هاتور
يا نيل أنا ابن جلال ومن خلفتك
وليه صعيبه على بس الأمور
عجبي!!

يا للى بتبحث عن إله تعبد
بحث الغريق عن أى شىء يتجد
الله جميل وعليم ورحمن رحيم
احمل صفاته... وانت راح توجده
عجبي!!



شبرا مبدعة

(نصوص شابة)

هذه مجموعة من النصوص الأدبية (قصائد وقصص) يسعدنا نشرها في «آدب ونقد»، لمجموعة من أعضاء نادي الآدب بشبرا القيمة. وسوف يكتشف القارئ بنفسه كيف أن معظم هذه النصوص مبشر بإبداع حقيقي وواعدهمبدمعين من الطراز الرفيع. ولأن «آدب ونقد» - كما سنتها - تقف مع كل إمكانية أصيلة، فإنها تعد بأن تكرر هذه التجربة في أماكن أخرى عديدة. فمصر ولادة، كما قال الشيخ إمام. ونحن إنما نكرم أنفسنا بنشر هذه النصوص الواعدة الجميلة، مؤمنين أن ما يفتور هذه الأعمال من بعض الهنات إنما يتدرج تمت «خضرة» البدايات، التي لابد سوف «يتخضجها» وهج الشمس وحزارة التجربة. «آدب ونقد»

القاهرة يتنزع أشلاها من دمي

هاني أحمد فضل

يا هو دج الخرسانة والسوسن الماضي...

ما انتيش واهنى..

على العيشة فى زنازينك..

ما انتيش قاضي..

وفاهنى أشوف ملاعينك..

تحت أقدام الليل الغبى..

والإضاءات النيون..

كان نفسى أكون..

أشطر من الشاطر حسن

وأجيبك تحت رجلى أدهسك

ما انتيش أميرتى يا أميرة الأغبيا.

ما انتيش حلالى يا حرام ع الأنبيا..

ما انتيش جدارى اللى اتبنى

يسترنى م الريح المخالف

ولا انتى بروضه حلمى أنا

يا عاصية الروح والمعارف

يا مدينة مستهينة بالحياة

وبنا بتلعبنى .. كورة شراب

الف جرح فى ألف آه..

فى ألف دوامة غياب

أعنا فيكى.. بس فينا لسه دم

بيرتعش جوه بدنا.. بيحتم

غايزه إيه؟

لسه فيه.. يا القاهرة الغلابة..

لسه إيه؟

هاتلى نوحك يا ابن موال الربابة

وانجعم ع الانتريه

مدد أقدامك.. أمامك..

وأشهد الحق الصريح..

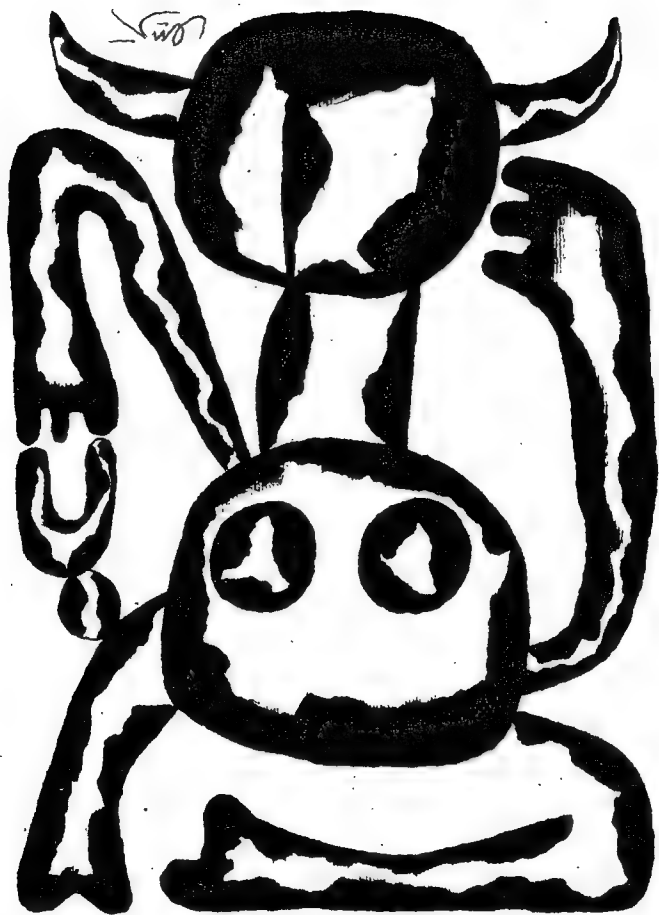
أحنا بيانا تار قديم

جيت معنى وجيت جريح..
مالقيتش فيها غير هديم
اسانسيورات..
بتطلع الناس الخدم على فوق
واللى فى حظه بيظلم على تحت
تبقى فوق أو تبقى تحت..
مره بانى دور لفوق..
تلقي وردك كله شوق..
فجأة فعلك يبقى فحت..
ما فيش رابط..
ما بين ابتداءك أنت وحدك
وانتهائك برضه وحدك..
شيء يفيظك..
شيء يجادللك..
ع الشر.. واصطناعهم الابتسامة
افتعالهم ميت سلام..
وانتحالهم الوسامة..
والعنو ع الكلام..
ياما منهم لعمه ياما ؟
كله بو له ولاد حرام
ولاد ناكى..
ما فيش سواكي.. حد تانى
انتى حاضنة كل دول..
وانتى رخصة للفوانى..
بس غالية ع العدول..
وانت هم .. انت كم..
ما ينقسمش..
انت جرح.. وكام ألم..
انت رمش..
انت حاجة من العدم..
ما تنحكمش..
بالقانون اللى انقطع..
ما يتراحمش..
ويا شهر اللى انقطع..
ما يتفاهمش..

انت إيه ؟
انت ظالمة ف قصوتك..
إنت قاهرة في شهوتك
انت غادرة .. أنت ناكرة
انت فاجرة في قدرتك..

وكله منك انتي .. آه .. كله منك أنتي..
يا هوايا .. ويا خديعتي..
نول منايا .. في قصر عالي ع المدى
إرتحالي وإرتجاعي .. ف الصدى
يا للي جرحي كان عريسك..
يوم ماخنتي..
يوم ماكنتي .. يتقلع توب الحيا
بتلبس توب الجنون
ويا الظنون .. تتسربعي..
وما تشوفيش..
تعمى ألوانك .. تهون
تاخذك المدينة مني
إيه .. كآني..
مش بطل بصحيح..
والقصص كانت كلام
باطل في قبض الريح
ينتهي بعده الكلام.

ليه كده .. ؟
يا مدينة مغرصة..
مليانة بالدود العفى..
وكلاكسات الزحام
من شهقة الوجع الخفى..
يرتجع مني الكلام
ألقي نفسي ف غرفتي..
ضيقه بيه الحياة
ألقي نفسي بأنثي..
ع الرصيف عاملين حواه..
للي ماشي .. وللي قاعد..



للى واقفين فى النوافذ
كله باصص ليه مাদ
إيدى .. قلبى فوقها قافز
ألف دهشة اتجمعت فوق وشوشهم..
لما فوجئوا بالحياة لسه فيه
زعمت فيهم لجل .. احوشهم..
أوعوا .. حاسبوا .. انتو ريه..
آه.. انتو ميتين..
بس.. فى جلد كم..

أثر الفراشة

صباحى شحاته

كنت أعير متمهلاً طريقاً جانبياً مختصراً. وقت عصر بارد فى مقدم شتاء "٨٩".
أقتربت امرأة عجوز، وقالت مشيرة إلى صف صناديق ضخمة تحوى قمائم
فى خلفية عمارات شديدة الارتفاع.

— هنا فى أحد هذه الصناديق وجدوا جثة طفل لم تمر على ولادته ساعات قليلة!

— جثة يعنى هذا أن الطفل كان ميتاً؟

سألته منعلاً، وأريفت متهرباً من نظراتها المتفرسة فى سخفى:

— ولكن ماذا فعلوا بها هيه؟

شعرت أنها تورطت. واستبد بها حنق لم تغلغ فى كبته.

— ماذا فعلوا بها؟ وماذا تنتظر أن يفعلوا بها؟! أخذوها إلى المشرحة طبعاً هيه.

ماذا فعلوا!!!

ثم انحنت مع منعطف ضيق متممة حزينه.

مضيت مكتئباً من خفتى التى صارت جزءاً منى! فجأة ضحكت ساخراً إذ تذكرت

مدير الشركة الشاب. عندما سألته فى بداية التحاقى بالعمل، عن الدور الذى

ينبغي أن أقوم به. فأشار بطريقة روتينية إلى أفريز صغير خارج الحائط

الزجاجى الضخم للمكتب قائلاً بجدية:

— ستزيل عنه التراب!

ثم ناولنى عصى صغيرة فى نهايتها كورة من الريش الناعم!!

شرعت أكتب في المساء. متخيلاً نفسي أول من وجد الجثة في صباح باكر مصادفة. فأخذت أمام موت بلا قداسة. ورأيت الجثة ملفوفة بقماش مستعمل وميقع كما لو أنه أخذ جانب طريق. واحسست بأن رائحة القمامة في صف الصناديق الممتد حتى منحني الشارع لها «طعم زيت مقى»..!

«لكن لماذا طعم زيت مقى؟» هتفت فجأة بيني وبين نفسي وأنا أترجل صباحاً عند مقدم شتاء ٩٧. وقد سمعت قليلاً وظهر لى كرش كيعض "معلمى" السوق الذى عملت به. مما دفعنى للظن بأن سيرى من بيتى فى شبرا الخيمة حتى سوق الخميس بالمطرية، سيزيل تلك السمعة التى صارت جزءاً منى! برغم أنه لم يوجد مثير مباشر إلا أن ذلك السؤال انفلت فجأة من ركام قديم مغتم!!

لعلى كنت أعانى من مرض ما. مما دفع بامى أن تحضر شربة زيت وتجبرنى على تناولها. كان المسائل داخل الزجاجة لزجاً ثقيلًا ذا رائحة راكدة لم استسغها. فرفضت متوسلاً.

نادت أمى على أختى الأصغر منى بأربع سنوات. وناولتها ملعقة كبيرة من ذلك السائل المقرن. فازدريتها الأخرى بعادية أفزعتنى مضيفة واحدة أخرى. وراحت تلملم بلسانها بقايا المسائل من على شفتيها. وتبتسم بعناد واستهتار.

عندئذ انتبهت لأختى وأدركت بغموض البداية حبها الغريب للأشياء القبيحة. رغم أنها ظلت تعاني من مرض فى سرتها دفعها للذهاب إلى طبيب نعوفه فى نهاية الشارع. مساءً. وحدها. فى شقته. حين كان يعرى بطنها - حتى بعد أن صارت فى الخامسة عشرة من عمرها - ولم تشف إلى الآن مما أدى إلى عدم إنجابها بعد الزواج - كان ينبغى أن تجرى لها عملية مرتفعة التكاليف - لا أدري لماذا تساورنى الشكوك فى ذلك الطبيب الشاب الذى كان يعرى أختى داخل غرفة مفلفة بأخر شقته. وبانتظام.

وجدناها فى الصمام بصحبة ابن الساكن. كان أبى الغاضب يرفعها عالياً ويقذفها على عتبة الباب الكبير. وينقض بقدميه صارخاً لاعناً.

جاء مخلوق استقبحته كلياً. ولا أجد فى نفس القدرة على وصفه بحياد بآى حال لزجاً، سمجاً، ثقيل الظل. لا يتكلم إلا عن الكورة هو السمين الذى لا يستطيع حتى أن يسرع فى مشيه وعن النساء اللاتي هن فردة "شراب" فى قدم الرجل. قدمه طبعاً، المفلطحة النتنة. بلا جورب أصلاً.

ذلك الخنزير تقدم ليتزوج أختى بإيعاز ومباركة وقرحة لم استغريها منها!

- وقد صرت بعد وفاة والدى الشاب بانسداد فى صمام القلب العائل الوحيد للأسرة -

- لم ولين أحبه

قلت لها صادقاً

- إنه يذكرنى بالحاج

قالت ميتسمة بعناد

قصدت بالحاج أبانا طبعاً. رغم أنه لم يحج ولم يقل له أحد في الدنيا يا حاج! لم يكن أمامي بعد أن شربت أختي إلا أن أذعن ملأت أمي مبلعة حتى نصفها وبعد محاولات زائدة معي وضعتها في فمي. هبط السائل مالنا فمي متسرباً إلى أمعاني فإذا براثنه المنفرة المبرزة - التي راح جسدي يقاومها حتى تقيأت مفرغاً كل ما في بطني باكياً - تستوطن كل المسام وتبقى أمداً طويلاً.. وإلى الأبد!!

راجحت أمي تغسل وجهي متأسفة، ومقسمة، على أنها لن تفعل ذلك أبداً..

* * *

كنت أريد ذاك الصباح في مقدم شتاء "٩٧" جملة تلك القصة القديمة «أحرق تلك الرائحة عيني اللتين تتحسسان الجسد البارد باحثة عن حياة فيما أتفرج حتى الشبح، لكن وجوداً كثيفاً خلقى أعاد لي الشعور بالواقع، وسمعت أصوات المتجمعين ورائي، وهي تختلط برائحة القمامة وروح الشتاء.. أنفلت من بينهم مستنداً على إحساس بالأمان لمجرد أن واحداً منهم لم يهتمني بشيء.. قطعت وردة من خيط ورود بطيئة النمو، عند منحني الشارع لمجرد تفسير الرائحة التي ملأتني واحترقت داخلي متحولة إلى دم.. تبكت الوردة حال اقترابها من وجهي. دموع! يا للفرابة!!»

مدركا أن الزمن الطويل لم يستطع تزييد تلك الرائحة التي تصاعدت الآن من وسط ذلك الركام القديم المقيض، كعاصفة أحدثها خفقان أجنحة فراشة بعيدة حاملة في طياتها.. سيادة المدير معفراً بالتراب بينما أنا أزيله عنه بتلك الكورة من الريش. أفعل ذلك بجديفة مدفوعة الأجر. تلك المرأة وهي تشير بحنق إلى الجثة الملوثة بالقمامة وأنا واقف أمامها أضحك ساخراً وخلفي جماعة من الكومبارس يتبادلون الأحاديث عن الكورة والنساء اللاتي هن مجرد فردة "شراب" في قدم.

زوج أختي الذي نبت له زيل وراح يتجول على أربع

أكلا من القمامة حول الجثة..!

أمي وهي تنام لمدة أربع سنوات لإصابتها بتآكل في إحدى فقرات العمود الفقري..

بينما رهط من الأطباء يרטنون بلفج أجنبية ويعرون أختي ليكشفوا عن سرتها..

وأنا جالس فوق مقعد من الورق المقوى أرسم بقلم رصاص جثة وليدة معلقة بوردة..

بينما يد تنزع أوراق نتيجة تحت ساعة الميدان..

٩٧، ٨٩، ٦٥..

وفجأة غام كل شيء.. ورحلت أتنفس أتنفس بصعوبة..
يتناهى إلى صوت بعيد.. لا.. أرجوك.. يا أمى
طعمه وحش قوى..
وانكبت أتقياً جوار حائط بعثق..
هرولت أمى تجلب الماء وتغسل وجهى..
لن أفعلها مرة أخرى
لن أفعلها .. أبدا..
سا محنى.. يا حبيبى..

«ذات اللسان المقطوع»

ثريا السيد على

حينما وقعت وهى طفلة صغيرة مهمة من قبل الحياة، من فوق السرير النحاس الكبير نزلت على وجهها، وضغط فكها على لسانها، وسالت دماء غزيرة، وكان المتبقى قليلا كى ينفصل لسانها إلى جزئين، وصرخت أمها وجرت بها على جميع المستشفيات حتى تماثل لسانها للشفاء ولكن من يدقق داخل فمهما أثناء حديثها يجد القطع واضحا.

فى كافة الاتجاهات جرت مع الأطفال وهم يدقون فوق صفائح السمن الفارغة الكبيرة.. بالزلط المديب حينما يختفى القمر من صفحة السماء، وأحيانا فى أوقات الفراغ.. بقا كأنه دق الشياطين، مع الأغنية الشهيرة.

«آه يا عم عمر/ فك خنقة القمر»

لم تعلم معنى هذه الأغنية وهى تسير خلف الأطفال ولا مدلولها.. ومع هذا طاردها هذه الأغنية كثيراً..

«آه يا عم عمر/ فك خنقة القمر»

تعلمت الكلام بسرعة شديدة، لا لحبها فى الخوف، ولا فى اللغة ولكن لعجزها المبدئى عن النطق، تنهته، تثأبى.. ولا تعلم السبب، وتحاول الوقوف كل مرة على لسانها.

تنظر فى أفواه الناس بحثا عن يشابهها فى هذا القطع.. ولا تجد أحداً سواها تحدثت.. حتى أصبحت خبر من يتكلم فى الفصل، فى المعهد، من يتكلم ويقرأ فى كل شيء ويثرثر فى كل شيء..

ما جذبها فيه وشدها إليه كان حنونا عليها كما النسمة، يحب ما تحب ويكره ما تكره، ينجذب إليها وتنجذب إليه بشيء أعمق من اللغة ومن جميع الألسن..

حسن الاستماع.. أصبحت تصفه بالصديق، دنا منها حتى أصبح قريباً كأنه حبل الوريد.. أخبرت ذات يوم.

- أننى أحب الحياة، أحب الشجر، أحب الورد، ولا أحب الخيانة كم نقتها. وأكره التخلي هو الموت بالنسبة لى.

- أنت تثرثرين فى أشياء كثيرة وتحدثين فى كل شيء دفعة واحدة دون ترتيب.

- أنا أعلم أننى ثرثرة.. قليلا.

- ليس قليلا.. بل كثيراً جداً....

لم تحب أحداً كما أحبته.. وتعلم كم أحبها.. فى لحظات سعادتها كانت تطير معى فى عالم غير أجمع العالمين.. قبضت على العالم بكلتا يديها.. قلبها معى.

رأت وهى نائمة.. فى قمة سعادتها معى.. أنها تجلس أرضاً فى مكان ما غريب، وكان هو يرتدى حذاءه فوق وجهها ونشب نفس الألم فى وجهها، حين وقعت من فوق السرير النحاسى الكبير نهضت من النوم مفزوعة، باكية.. كأنها شلت

على السرير.. لم تدر ما هو تفسير حلمها.. هذا الحلم لم تحكه لأحد أبداً.. كان دائماً يصفها بالثرثرة حتى أصبحت تعرف متى تتكلم معى ومتى تصمت..

وكان الصمت كثيراً، جيلاً كأنه.. جيلاً لأنه ضد طبيعتها ولأن هذا الصمت لا يحمل أى حب، ولأن هذا الصمت مصمت، صمت لم تدر ماهو الوصف المناسب

له.. أرض هى أم سماء.. وقوعا هى أم انثناء..

سارت معى لا تدرى عن ماذا تتحدث معى؟ كان الصمت هو أسهل الطرق. لم تعرف فى حياتها حزناً كهذا الحزن، وحداداً كهذا الحداد.. أصبحت صامتة ولكنها

أحياناً تنسى الصمت.. يوماً ما قدم لها شيكولاته.. إيجابته بسعادة بالغة.

- ربنا يخليك وينجيك يا حبيبى.

- ألا تتوقى عن السماء.. كمن يجلسون على أبواب المساجد.

أحست كأن خنجراً غرس فى قلبها، أحست أنها أخطأت احتاجت دائماً أن تقطع لسانها معى، وكانت تتذكر ما معنى كلمة خنقة..

«أه يا عم عمر فك خنقة القمر»

لم تصاحب أحداً غيره.. لم تصاحب امرأة فى البيت أو فى العمل أو فى أى مكان آخر وكان هو الحبيب الصديق الأودد.. والصمت جبلاً يقف فوق رأسها.

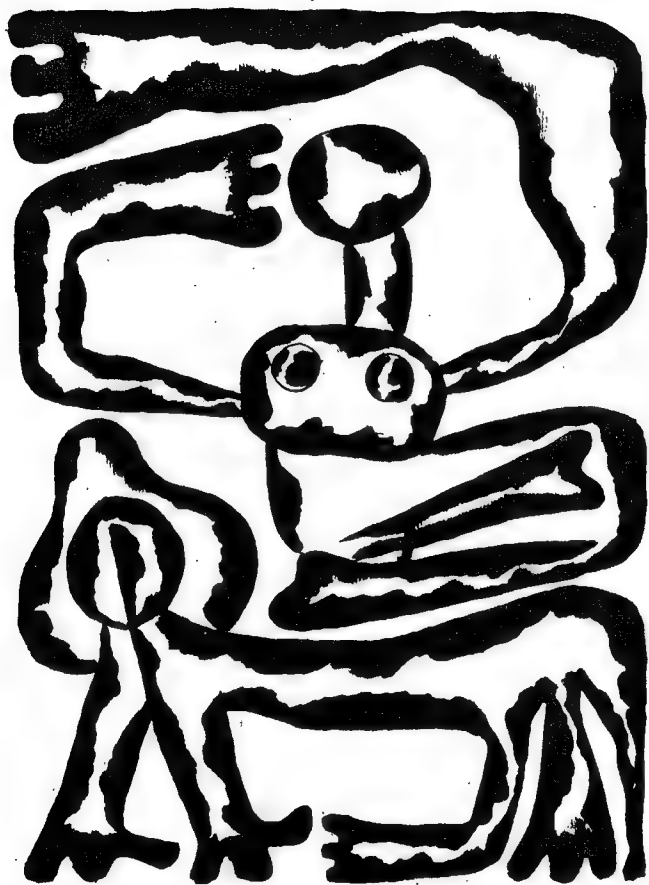
«أه يا عم عمر فك خنقة القمر»

صوت الصفائح يدق فوق رأسها، ولا تستطيع الحديث معى ولا مع الآخرين خوفاً من فقدان لسانها.. أصبحت تصحو، تذهب إلى العمل، وتعود إلى البيت لا

تتحدث مع أحد ومعى إلا ردوداً وإيجاباً صباح الخير.. هه؟ ماذا؟

أجل.. أجل..

إلى أن وجدت يوماً ما أن فمها مغلق، وأصبحت ترى صعوبة فى الحديث وفى الردود.. أصبحت ذات اللسان المقطوع ترى فى أحلامها.. ذاك الحلم وتسمع نفس



الدق.. وتغيم رؤيتها بعيداً.
قمرها الذي يختلف يوماً بعد يوم وتبحث عن الصوت الذي تسمعه «
» آه يا عم عمر فك خنقة القمر «

تعديل مقصود

عادل عبد الوهاب محمد

مه.. إما تكون.. تعبان ملفوف

على جزع النخل...

تخنق أحلام الطلع البايث..

من عهد الوالى المتبقده..

أبو عقل حويط..

يا هاتصبح صورة شيخ مجذوب..

مشنوق ع الحيط..

وهتبقى عبيط..

لوفت الفرصة المحتومة..

لوسيت الصرخة المكتومة..

تخرج من غير تعديل مقصود..

لودان الحيط..

إشبع تنطيط..

وامدح أمجاد الزيف يضمين..

واتغطي ونام..

وأه كله كلام.. متردد..

من عهد الوالى المتبقده..

من ألفين عام..

حلوه الأحلام..

لو تقدر تمشى جدار الخوف..

من قلب الأرض المكدودة..

على مدد الشوف..

وانت الملهوف..

تتحنى ف ليلة العيد الجاي..

متقولش إزاي..
وبلاش أوجاع .. منتش هاتغير فى الأوضاع..
ليه عايز مولد الزيف ينفض..
ماتسيب الصاقية تدور .. بالطول والعرض..
ترفع من عقرة يطن الأرض
تروى أشجار العطش المر..
من كاس السم..
ما تشيلش الهم..
واتعشى ويات..
والبس هلاهيل البهلونات..
ملعونة يا كلمة حق صريح..
لو كنتى تسبى فى الأغوات..
زمن الأنات .. بيغنى بنقمة زمن الصبر..
ع الوتر المر..
وبتخفق إيد الزيف السايد..
الوصت الحر..
التعليات .. الكلمة سكات..
ضاعت فنوات..
كانت أحلام البنت البكر..
نجمة بتتوخى بنور الفجر..
بتطاطى جبينها وتتذلل..
والطلع مسلم ومددل .. من عين النخل
عنايفد عناقيد .. والنار بتزيد من تحت وماد
والشوف أوتاد..
مرشوقه ف عين العتمة البيور..
بتدور ع الحق المبتور..
فى شهادة زور..
والعتمة حجارة بتسد .. طاقة الأحلام
والسكة ظلام .. من عهد الوالى المتبغدد
من ألفين عام

اغترابها فى احتراقى جمال محمد السيد

* مطر الروح قصيدة

وأنت

قمر على النوافذ البعيدة

جنية

تمشط الليل على شواطئ النهار

وأقراس دمي

فرصتها الوحيدة

.....
.....
.....
.....

* ذات مرة

كنت هنا

والحياة داخلي تنكمش

كاللوت خارج وجودي

شفتاي ترتعشان

كرقصتها على حواف عيوني

تعد شعيرات جفوني

حسب مواقيت لم أعشها

على المقاهي

وتحت الأرضة

كحلم للمواريث

غير ما اتفق عليه الأنبياء

ذات مرة

كنت هنا

والشمس خارج نوافذي

تبتهل وتراقص الأشجار

على الشباك

تركت غراب معصيتي
ينعق في وجده اليوم
ما بين عرائس الماء
وعروش الرمل
ذات مرة
كنت هنا

أتذكر رقصتها في فضاء رغبتي
واحتضاني سماء الرب
قلبي

عاصفة من ترانيم الروح
أسراب نوارس ويمام
تحط على ضفتي خليجك
وأنت.. أنت
منصفافة

تلقي صفائر على عريي
تحولني والماد
أنكمش

مرتظفا ما تبقى لدى ذاكرتي
من هوس كابوسي
هل أنا ما عليه صورتي الآن
أم شخصاً كنته في الحلم
يا امرأة استحوذت على العيون
كشعاع مقطوع الأيدي والأقدام

أنتيم على أخابيد الرمل
أثراً للنمل
بعد العاصفة
وقبيل اختفائي!!

.....
.....
.....
.....

يا توأم الروح
الظل

من حولي يستمدون طاقتهم من طحني

وما عاد في قطعتان متلاصقتين كي
أستمر في ذا الطريق
استنفر كل حواسي
والناس على جناح بعوضة يستدفنون
أخصب العمر بما فقدت الأمانى من أحلامي
أطالبني بانسجامي
أبحث عن أخصنة
غير أفراس دمي

عاصفة

خالد سالم

في عاصفة ريح
وموج ملهوف
بين رع خوف
ما بين شطك
بيصرخ كون
ف ليل مسكون
وحلم جديد
بيتحطم على صخر ك
أنا جيت لك حاولت أعرف
جاوبتيني .. مصدقتش
وما قبلتش أنا شرطك
بلاش دمعك
خداع
أنا كاتب حروف اسمك
أنا عارفك

* * *

عروسة فى بحر
ينام قلبك
.. لكن عينك
بتستنى قلوب عاشقة
على شطك

بتأخديها
وترميها
.. ما بين موجك
عشان تشفى جراح قلبك

* * *

يا جنية إنا عارفك
أنا حبك
خدعيني
وما قبلتش أكون عبدك
هناك بحرك
هناك كونك
لكن شطك بقى شطى
وهستنى كثير غيرك

لكن أنتى
خلاص تهتى
وتاه قبلك
قلوب طيرك

إنتى وأنا

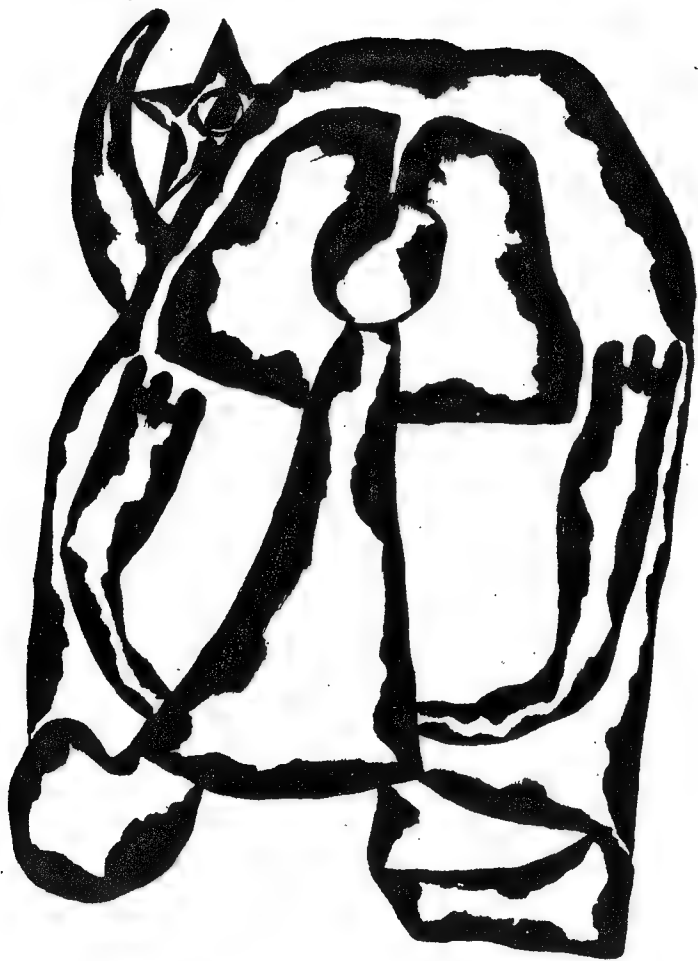
أنتى وأنا
والليل معانا يضمنا
كل النجوم ساكنين هنا
وقفت لحب يلعبنا

انتى وأنا..
 قولى للخريف بيتك هناك
 لا مش هنا
 واحنا ربيعنا فى قلبنا
 ما بيتحسبوش من عمرنا
 انتى وأنا..
 شمس فى غروب
 حلم فى دروب
 ماشيين ووعده لوعدنا
 وإن تهنا يجمع شملنا
 إنتى وأنا..

سيد قراره!!

صابر أحمد على

تقرر وفد العضو فلان
 علشان..
 بيطالب بالتثقيف
 ولأنه كمان
 مش راضى جتاه يطايطى
 ويبوس على إيد
 الوهم الديمقراطى
 موافقون؟؟
 موافقون
 وقانون محتاج لقانون
 وقانون محتاج تعديل
 تسقيف
 تهليل
 تطيل
 والناس دايقين الذل
 والناس شاربين الخل
 ولا حدش بيهم حيس



ولا حد بينطق .. بس
للظلم وللتخريف .. للجهل وللتسقيف
للقمة الحاف
لرغيف مليات حشرات
مسامير
ياضمير .. الموت زحاف
ضحاياء ف الثانية
الاف
مبيدات أشكال واللوان
علشانك
يا الغلبان
ولا حد يعحرك حس
ولا حد بينطق .. بس

نهاية درامية

محمود عبد الله عبد الجواد

الكورنيش.. المكان الذى شهد احتضان كفيهما وتعدد لقاءاتهما.
النبيل.. على صفحته استقبال صورتها وداعبها الموج برقعة..
برغم حبه للمكان الذى يضفى على اللقاء حالة من الرومانسية الجميلة، ويقدر
حبه لفتاته الكامن داخل أعماقه، كان حبه للنهايات الدرامية أكبر وأعظم.
هى المرة الأولى التى يخطط فيها لنهاية درامية حية واقعية، بعيداً عن الورق
والقصص الصماء.
بين الأصدقاء كان اللقاء الأول بينهما، تابع كل منهما الآخر بنظراته، وفشلت
محاولتهما لتفادى نظرات الآخر، وعندما تم التعارف تجاهل كلاهما الآخر لفترة
ليست قصيرة.
أختار مساء شتوياً بارداً ليكون زمناً للنهاية، والمكان كالمعتاد بالقرب من عربة
«حمص الشام» على الكورنيش.. جاء قبل الموعد خوفاً أن تأتى قبله وتعرض
لسخافات المارة.. حياه عم «سعيد» الذى يعدلها الشاى أو حمص الشام حسب
الرغبة، وسأله فى ود:
«لم كل هذا الغياب؟ لقد ظننت أنكما تزوجتما.. كلهم هكذا يتنزهون حتى
يتزوجون».. رد وعلى شفطيه ابتسامة ساخرة:

«لم نتزوج بعد، وموعدنا هنا دليل على ذلك».

الحب قدر أثبتته كثيراً في كتاباته وكان على يقين أن هذا سيحدث معه على أرض الواقع.. ظل يفكر كثيراً لماذا تتجاهله؟، حتى أنه هلكته الإجابة.. أنه قد أحبها.. كيف؟ ومتى؟.. هذا هو سر الحب، ولم يجد أمامه إلا أن يردد مع أم كلثوم «أفضل أحبك من غير ما قولك».

بائع المثجات الذي - بدون شك - له إحساس بضاعته.. بائع الترمس خفيف الظل البصياص.. الضجيج الصادر عن العربات.. الصخب القادم من أعلى الفنادق العائمة، أمور ألفها وكرهها، وتمنى أن يأتي يوماً.. فلا يجدهم جميعاً.. فهم أشبه بشوكة تمكنت من جانب حبه.

«أنت بتحب أم كلثوم».. «جداً».. سؤالها وجوابه، عندما وجدته يدندن إحدى الاغنيات.. لم يصدق - أخيراً - قد سقط ذلك الحاجز النفسي، ويستطيع الآن الحديث معها بشكل طبيعي.. حتى وإن اشتعلت نار شوقه أكثر من الأول، وظل يتوق إلى تلك اللحظة.

المراهقون والمراهقات بهوهم يأخذون من حاضرمهم عبرة لمستقبلهم.. الحيون والمبات في ثنائياتهم يشكولم حلماً يتمنون أن يصبح حقيقة..

الباحثون والباحثات عن اللذة اللحظية في بلاهة.. جميعهم يمثلون له واقعاً احتار في أمره.. حلوه.. مر.. لا يدري، ولكنه يحبهم حبه للمكان.. كان شيئاً قاتلاً أن ينتظر للحظة المناسبة له ولها.. الفرصة سانحة.. عليه أن يصارحها بالكلمة التي نطقت بها عيناه وسمع صداها في عينيها، ولكنه الخجل الذي فشل في الهوب منه.. بدون ترتيب.. أشهر سلاحه في وجه خجله.. أخذ نفسه بعمق وأخرجه ببطء.. جلس قبالتها.. وضع عيني في عينيها، وقال: «أ.. ن.. ا.. ب..»..

لم تجد رداً غير الفرار من أمامه.. وفي اليوم التالي.. جاءته وعلى شفيتها ابتسامة تضيء وجهها وقالت «رغم تلعثمك بالأمس كانت كلماتك أجمل أغنية وأروع لحن سمعته في حياتي».. منذ ذلك الحين.. اتفقا على موعد في المساء وبصفة دورية، أن يستمعا لأغنية «بتفكر في مين».. وعند جملة «يا ترى يا وحشني بتفكر في مين» يغمض كل منهما عيني ويكفر في الآخر.

أخيراً.. فطن أن اللقاءات المتعددة على الكورنيش ما هي إلا نظارة سوداء وضعها على عينيها، تحجب أكثر مما تظهر.. لن ينسى عندما أخبرته «أن ذلك الرجل قد زارهم بالأمس، وأنه أمسك يدها ببجاجة وغياء فيهما شجاعة وإقدام».. لن ينسى جرح فؤاده بقولها «إن ذلك الرجل قال لها، إن شفيتها تقول وهما مغفلتان أكثر من أي وضع آخر».

الضوء الأصفر الباهت الصادر عن عمود الإنارة جعل له ظلاً، يستريحه المارة بأقدامهم بلا اهتمام.. مع سقوط المطر الخفيف هدأت نفسه، فسيقل عدد المارة وقد ينجح في الحفاظ على ظله حتى يقابلها به سليماً.

الكرامة.. الكبرياء.. المبدأ.. أشياء عشقتها فيه.. وهو يحيا بهم من أجلها، ولن يفرط في أحدهم وأن كانت النتيجة سقوط الحلم.
لحظة وصولها بملابسها الثقيلة أشدّت الأمطار .. أقربت منه بهدوء.. نظرت له.. ساد صمت لا يدري زمنه.. بددت هذا الصمت بقولها:
« أول مرة أحس بالبرد وأنا جايه أقبلك.
أختلطت دموعهما بالأمطار كنهاية درامية لم يخطط لها.

على حواف الشموع

عماد أبو زيد

شوق

قبلة واحدة من شفتيها لم يحظ بها منذ شهر.
لم تكن الأولى أو الأخيرة في حياته.. رغم ذلك هي وحدها تسكب خلجات قلبه وراء سكناتها وحركاتها التي يتتبعها.
يتساءل في صمت.. وتلع عليه الإجابة مرارا تحت وطأة محنته وقسوة مرضه.
لكنه لا يقتنع.

وهم

حينما هرب من حياة الظل تحت جناح الظلام أدرك أنه لا مفر من حياته.. لكن ذلك جاء مؤخراً.

عذاب

لما كانت دميعة الوجه واستمرأت مرافقة الرجال وهي ترتدى الاستريتش والبيودي، خاطب أخيها مستنكراً حالها:
-لماذا...؟
فأجابه:
- أي عقاب يحل بها أكثر مما هي فيه.

روح

سألته عما يحب.. قهوة زيادة.. رفع الفنجان على شفتيه حار في السر الرابض وراء إحساسه بأنها مجرد شربة ماء ساخن دائماً طالما لم تقدمها له ذات العينين السوداوين.

عبور

حينما افتقد شجرة التعامل مع العصر وجد نفسه صار حكا.. يدخل وادى الموت مع جده وذاكرة أبيه لأيام الصبا أو قبل الميلاد..
لذا بقى يتساءل:
- ما سر الفناء؟
ورفض أن يعيش على هامش الحياة ولو حتى تجاوز المائة من عمره.

قناع

«بحلم بك أنا بحلم بك.. وبأشواقي مستنيك». هكذا كان حالة حتى وقت قريب.. وما عادل بليلاً يشدو أو زريباً يصدح بعدما مخر عباها وتخاذل عنها الوجه التى كانت ترتديه.

ضوء

سواد تفحمت فيه وجوههم وتوحدت الحواس.. يبحث عن مساحة بيضاء يصنع فيها جناحين كي يهرب بهما قبل أن يفرق فى الوحل أو يهوى فى النار.
يتعجب "القصاب" بعد ما قطع له "اللحم" ولف بالورق السميك وتتساءل تلك المرأة الجميلة:
- ماذا حدث؟
عندما يعدو دون أن يأخذ لفافته.

.....
أخيراً.. أخيراً يدرك أنه ليس بطائر كما أنه ليس جسماً نورانياً.

فى ظلة

يحتاجها فى الفراش فقط. ولتعد له وجبة الإفطار أيضاً.. أما هى فكانت تعيش زوجة كاملة له أو لغيره من بنى جنسه مد أن شبت عن الطوق.

دليل

حينما يسطر لها رسالة يكتب فيها:
- عودى إلى قبل أن تشرع أسنان النسيان فى نهشك وقبل أن تتنامى إلى أذن الفضاءات البعيدة شكواك كالمرأة التى حادثتنى بالأمس عن عشيقها التى لقيته بالمسحراتى عندما سحرها بمعسول الكلام وتنصل من وعده لها.
لا يخفى على أحد أنه عاقل جداً.

ميلاد

فى نحيب شفيق
- بنس فكرة حلت بروسكم أو حلت شعورى فى شيخوخة تجاوزتها بتلافى حساب كمر مضى من عصرى.

تَيَقُّن

كانت تعلم أنها على مشارف عالم آخر حينما قالت لإبنتها:
- ربنا يعديها على خير.

عودة

حينما يسأل نفسه:

- لماذا اختارتك؟

ثم يجيب:

- لا أظنها الوسامة ولا الأناقة فكثيرون مثلى.

لا ينس أن يهمس:

- مؤكّد أنّى مميّز عن الآخرين.

ركب

حينما تتابعث الأحداث.. ودارت رحاها عزلته تطحنه بين ذكرياته وتعذبه سار
فى ركاب الآخرين على مضض. لكنه كان قوياً بوجدته.

انقسام

حينما رآه قال فى نفسه:

- أنا قريب الشبه منه.

رغم أن أحداً لم يكن يخشع على نفسه أن يصاب بسوء منه. فهو لم يكن به عتة
مثله.

فى حين قال:

- لا أشبهه

عندما كانت المرأة أمامه

ذكرى

«ولیکن لیلنا طویلا طویلا.. فکثیر اللقاء کان قلیلا». عندما كانت تلك هى لیلته
بکی کثیراً مع التباشیر الأولى للصباح.

إصرار

لم یندهشوا حين قال:

- ارتد الذکری

لكن فغرت أفواههم حينما أشار بيده إلى بقعه بنية اللون ممتدة الطول -
تتوسط خطوط مرضية وطويلة- متأخمة لتنعرج به مسحة من الزرقة فى ورقة
مهترئة .. وقال:

- هذا الذى رأيته فى منامى يعصمنى من الماء.

شعور

لما فقد عينيه وسائر الحواس.. ووجد نفسه فى القبو.. قال:
- كذب من قال «لا يضر الشاء سلخها بعد ذبحها».

دموع

غادروهم وأصداء قوله «على باب الله» تتردد فى مسامعهم حينما سألوه:
- ماذا تعمل؟
وسحب آلامه تتفجر من عينيه فتجرف معها الكلمات لتسقط من فوق شفتيه.
دون أن يتداركوا ما قاله من بعد.

دائرة

حين يخلو إلى نفسه يضع أمامه ورقة.. يحرك القلم فوقها. قبل أن ينتهى من
رسم دائرة يكتب بداخلها.. «السرعة = المسافة / الزمن»

نفق

حين سار فى نفق المحطة تناسى القصة التى علقت بحلقة نهائيا لكنه شعر
بشيء آخر مختلف تماماً وهو يتضاءل ويتقزم وسط أسراب تتساقط من النمل
الابيض وأخرى تحاول جاهدة أن تتنسم الهواء الذى علو النفق.

فى العدد القادم

د. محمود اسماعيل يرد على

مسلم حسيب حسين

ومقال لأحمد فؤاد سليم

والله زمان.. يا فاطمة

د. علاء عبد الهادي

«والله زمان يا فاطمة» عرض مسرحي، من تأليف فؤاد حجاج ومن إخراج حسام الدين صلاح قدم في قاعة يوسف إدريس بمسرح السلام.

القاعة جديدة، مستطيلة الشكل، يوجد في منتصفها تماماً الخشبة المسرحية، عذا ممر ضيق يفصل بين جزئي القاعة المخصصة للمتفرجين، أربعون كرسيًا، في كل اتجاه، الأمر الذي يضع المتفرجين في مواجهة بعضهم البعض على جانب الخشبة، ويفرض في نفس الوقت أسبليوا خاصا في الإخراج والتجسيد الحركي.

يتناول هذا العرض، كما يوحي العنوان، حياة الممثلة فاطمة رشدي. نشأت فاطمة رشدي في الإسكندرية وتعلت الفناء من اختها، ومن استماعها للمطربة فتحية أحمد، وذلك حين كانت تصطحبها أمها إلى مسرح أمين عطا الله. وساعدها صوتها الجميل - عندما دب خلاف بين أمين عطا الله وبين فتحية أحمد - في أن تحمل محلها هذه الليلة. لتكون نقطة البدء في مشوارها الفني الطويل.

وكان سيد درويش حاضراً بالصدفة، فسمى لها للعمل في فرقة الريحاني الذي رفضها لصغر سنها، وابتدأت فاطمة رشدي الغناء في عدة مسارح، حتى تتعرف بمحمد تيمور الذي يقدمها إلى عزيز

عيد، ويعطى عزيز عيد لها دوراً - برغم صغر سنّها - فى مسرحية «القرية الحمراء» على مسرح (برنتانيا)، وتبدأ حياتها كممثلة، ويتزوجها عزيز عيد، وتكون ثمره زواجها ابنتهما عزيزة. ويقوم عزيز عيد بتشقيفها وتعليمها الأداء التمثيلى. وتُعرف فاطمة رشدى على المليونير (امبلى) الذى ساعدها، ومول أعمالها لمدة سبع سنوات متصلة، وهى أهم مرحلة فى حياة فاطمة رشدى، حيث قدمت فى هذه السنين أهم أعمالها، ويكفى أن نعرف أنها قدمت فى موسمها الأول مايزيد عن خمسين رواية، «فى عام واحد»!! وصارست أيضاً الإخراج المسرحى، وبرت فى تثيل أدوار الرجال، وسافرت، لتعرض أعمالها، إلى لبنان وسوريا والعراق والمغرب العربى كله. وكان لها احتكاك بالانتاج المسرحى الأوروبى. وخصها أمير الشعراء بمسرحية «مصرع كليوباترا» واشترك محمد عبد الوهاب معها فى التمثيل، كما لحن أغاني هذه المسرحية، ومثلت لأحمد شوقي روايتى «مجنون ليلى» و«على بك الكبير»، وتعاونت مع بيرم التونسي الذى قابلته فى باريس وألف لها روايتين هما «ليلة من ألف ليلة» و«عقيلة». ومثلت عدة أفلام سينمائية كان أهمها «العزيمة» لرائد الواقعية كمال سليم الذى أحبها وتزوجها. وكانت لها علاقاتها بالوسط الفنى وعدائها، وماتت فقيرة بدون مأوى مناسب لها. فهل علاج المؤلف هذا الثراء فى حياتها بشكل درامى متماسك أو على أقل تقدير، واضح؟

هذا مالا نكاد نتبينه فى النص، فالنص ملئ بالفراغات، ويخلو من البناء الدرامى المتماسك، حيث تعرض لحياتها فى عجالة وعدم تركيز، موافقاً بين حادثة من هنا وحادثة من هناك دون رؤية واضحة أو بناء مجمل، بحيث خرج المشاهدون وهم لا يدرون تماماً ما الذى يريده المؤلف من هذا العرض على الجانب الفنى!! «ليس بالطبع إعلاناً أن فاطمة رشدى ماتت فقيرة وهى تبحث عن شقة!!» وساهمت الاقتباسات التى اختارها المؤلف من بعض مسرحياتها وطول بعضها فى زيادة تفكك العمل. إن تركيز المؤلف على موضوع بحثها عن شقة كحدث رئيسى فى نصه أضعف إمكانية التركيز على الجانب الخاص بأعمالها المسرحية، أو علاقتها مع عزيز عيد على الجانب الفنى أو الإنسانى، لنخرج من هذا العرض دون أن نعرف فاطمة رشدى الفنانة أو فاطمة رشدى الإنسانة، دون أن نعرف على أقل تقدير، سبب الحالة التى وصلت إليها فاطمة رشدى فى أواخر حياتها!! الإجابة التى إذا عُولجت درامياً كانت كفيفة وحدها بخلق خيط متماسك. وكان التوازن واضحاً بين أحداث النص وبين أهميتها النسبية فيه.

حاول المخرج، ولا أظنه نجح كثيراً، فى خلق جماليات مسرحية على المستوى السينوغرافى فالعرض تقليدى من الناحية الإخراجية، وكان من الممكن الاستفادة من شكل الخشبة فى هذا المسرح لخلق رؤية إخراجية خاصة، ولكن المخرج حسام الدين صلاح، ركز جهده فى التغلب على صعوبة وضعية الخشبة المسرحية، فاستخدمته الخشبة بدلاً من أن يحاول استخدامها، فلم يستطع تقديم حركة جسدية متميزة، أو تصعيد حالة جمالية تستفيد من مواجهة الجمهور بعضه لبعض، وذلك عند تعامله مع النص. وكانت الحركة الدائرية التى وضعها لمثليه للتغلب على طبيعة الخشبة المسرحية، غير موفقة وذكرتنا بما قامت به فاطمة رشدى نفسها حين ذهبت وهى طفلة لبورسعيد وغنت فى السيرك، وبدأت فى الدوران وهى تغنى حتى لا تعطى ظهرها للجمهور، لينتهى الأمر بكارثة ويتم طردها من

العمل!! فهل كان الحل الذى وضعه المخرج لمثليه حين وجههم إلى الحائظ الأمامى أو الخلفى كى يراهم المشاهدون من الجانبين فى صياد تشكلى، حلاً سليماً!!!

أوضح الإخراج بشكل عام غياب الرؤية الدرامية كما أوضح غياب الاجتهاد . فما الذى أفاده العمل مثلاً من تركيز المخرج على حدث الزفاف بين فاطمة رشدى وعزيز عيد، وإهدار دقائق ثمينة فى أغنية «شغفتى بتاكلنى؟» بل أضاف عليها ثلاث أغنيات كاملة أخرى أثناء العرض! هذا الزمن المسرحى الذى كان كفيلاً بسد بعض ثغرات النص وتفككه - لو حاول المخرج أن يتعاون مع المؤلف فى الإعداد - هذا بخلاف مقاطع موسيقية وغنائية أخرى من ألحان "أحمد خلف" تقاطعت مع العرض ومنعت عنا- رغم جمالها الموسيقى - فرصة أى استفراق فى الحدث، وذلك لكثرة الانتقال الذى تم فى العرض بين حياة فاطمة رشدى الشخصية وحياتها الفنية. والذى زاد من إضعاف التماسك الدرامى الهش فى النص.

وكان أفضل المشاهد التى نجح المخرج فى تقديمها بحرفية عالية، وحساسية فنية جميلة هو مشهد النهاية.

تراوح التمثيل بين الأداء التعبيرى والأداء النفسى، دون سياق واضح وحاولت الشخصية الرئيسية فى العمل فاطمة رشدى (عبير الشرقاوى) أن تجتهد فى أدائها. إلا أنها لم تستخدم صوتها بشكل مناسب فى العرض، حيث كانت طبيعة أدائها الصوتى لشخصيتين رئيسيتين (فاطمة الفنانة/ فاطمة الإنسانية) واحدة. وكان صوتها العميق الداخلى والهامس، له وتيرة واحدة وخالياً من التلوين الكافى الذى تتطلبه طبيعة وجود شخصيتين تثقلهما عبير فى هذا العمل، وما يفرضه هذا الاختلاف من تحول فى الأداء بين فاطمة رشدى الإنسانية وبين فاطمة رشدى الفنانة، الأمر الذى أصاب بعض المشاهد بالرتابة وأضعف من قدرتها على الإقناع. وكان مشهدها مع عزيز عيد وهى تمثل أمامه دورها الأول فى حياتها، دور الفتاة الريفية التى يحاول العمدة مراودتها عن نفسها، غير موفق، وذلك لأنها قدمته بخبرة مثلة لها تجربتها، وليس بخبرة من تقف على المسرح للمرة الأولى، فقد ظهر أدائها فى هذا المشهد مساوياً لأداء أستاذها عزيز عيد!!!

وكان يجب عليها تمثيل حالة من الأداء تشى بحداتها وإنعدام خبرتها.

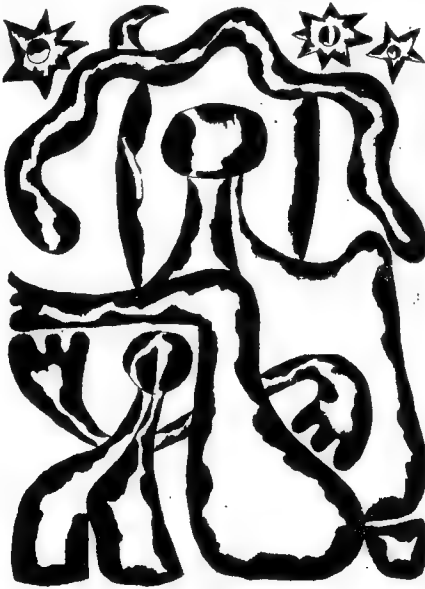
اجتهد محمد عبد الرازق فى إدائه لشخصية «عزيز عيد»، إلا أن أداءه لم يكن ثرياً بل كان متماثلاً وواحداً، سواء فى دوره كممثل أو كمخرج أو كزوج.... دون فرق يذكر، وكان أدائه الصوتى له نفس الرتابة، وهو عيب كان يجنبه سيضيف إليه الكثير. أما كشمير أو الملقن (حامد مرزوق) فقد كان مجتهداً وانتزع الضحكات من الصالة، ولم يقل أدائه برغم صغر سنه وخبرته عن عبير وعبد الرازق.

وساهم أحمد خلف فى إنجاح العرض بألحانه التى تمثلت موسيقى ذاك الزمن، وكان أدائه موفقاً،

وإن كانت بعض التداخلات بين الموسيقى وبين النص، غير مبررة. دراميا.

وقدم كل من مصطفى حسين (عشمان بك) ولبنى محمود (الأم) ومحمد سلامة (الباشا) و"الموظفان" محمد عابدين ومحمد عبد الكريم أدوارهم بشكل جاء يلائم المساحة الممنوحة لهم في العرض.

تُرى... هل كانت أسئلة نص (والله زمان يافاطمة) هي الأسئلة الصحيحة؟ وهل اجتهد المؤلف في الإجابة عليها؟ ترى هل نجح المخرج في تصعيد حالة درامية متماسكة في النص، أو في المحافظة على فكرة واضحة فيه؟ لا أعتقد، وأترك التساؤل مفتوحا ليجيب عليه المشاهد.



نقد الرواية بين الاتجاه الاجتماعي والاتجاه البنيوي (٢) الرؤية بين المرسل والمستقبل

د. صلاح السروي

في العدد الماضي، نشرنا القسم الأول من دراسة د. صلاح السروي «نقد الرواية بين الاتجاه الاجتماعي والاتجاه البنيوي»، الذي يبين فيه أهمية دراسة هذين الاتجاهين. ويفقد مقارنة واسعة بينهما في تناول كل منهما لمفهوم الرواية، والشخصية الروائية. وهنا، في هذا القسم الثاني (والأخير) تكملنا لنقطة «الشخصية الروائية»، واستكمال لهذه الدراسة القيمة.

«أدب ونقد»

لعل هذا المنحى يتناقض تناقضا جوهريا مع نظرة الاتجاه البنيوي للشخصية الروائية، فهذه النظرة تجردها من أهميتها الجوهرية في الرواية على العكس تماما مما رأينا لدى أصحاب الاتجاه الاجتماعي. فالشخصية هي العنصر الرئيسي في الرواية الذي أولته البنيوية أقل اهتمام، كما يقول «جوناثان كوللر»، وربما كانت كذلك أقل المباحث البنيوية حظا من التوفيق، وقد تعامل البنيويون مع الشخصية باعتبارها عنصرا أيديولوجيا لا يستحق الاهتمام أكثر منه كحقيقة أدبية، وأسباب ذلك يمكن اكتشافها لو استعينا بالمنطلق النظري الذي تقوم عليه البنيوية. فهو يسير في اتجاه مخالف تماما لمفهوم الشخصية باعتبارها كلية مستقلة تتميز بعواملها الداخلية والخارجية. وبدلا من ذلك تركز

البنوية على الأنساق التي تتجاوز الفرد وتجعل منه مجرد عنصر يمكن إدراجه ضمن جملة الوقائع والقرى أكثر منه جوهرًا فردًا، فيما يقول كولر. (٧٠)

لذلك لم يكتب البنيويون الكثير عن النماذج المعروفة للشخصية الروائية، بل انشغلوا بتهديب وتطوير نظرية فلادمير بروب عن «الأدوار» أو الوظائف التي يمكن أن تضطلع بها الشخصيات، وذلك بوصفها «مشاركًا» أكثر منها «كائنًا». ويذكر تودوروف أن توماشيفسكي قد أنكر على الشخصية أية أهمية سردية، باعتبار أن القصة ليست إلا نظامًا من الوظائف Motifs، يقول توماشيفسكي: «إن البطل غير ضروري للقصة، إن القصة باعتبارها نظامًا من الوظائف، بإمكانها أن تستغنى تمامًا عن البطل وعن قسماته الخاصة». غير أن تودوروف يرى أن هذا القطع ينطبق أكثر على قصص عصر النهضة الغرائبية، أكثر مما ينطبق على الأدب الحديث، حيث يمارس البطل، حسب رأيه، دورًا أساسيًا، إذ تنتظم عناصر الرواية كلها انطلاقًا منه.

بيد أنه عندما حلل رواية «علاقات خطرة» لأن روب جرييه، (وهي رواية نفسية) فإنه لم ينطلق من الشخصيات، لكن من ثلاث علاقات كبرى يمكن للشخصيات أن تكون فاعلة فيها، وقد سُمي هذه العلاقات بـ «المستندات» أو الأخبار الأساسية Les predicats de pase. تلك هي: الرغبة، والتبادل، والمشاركة. ويقر بأنه اختار هذا المدخل لأن هذه المستندات تسمح بالتحليل التصنيفي. (٧١) الذي أتصوره الشغل الشاغل لنظري البنيوية.

ومن الواضح أن تحليل تودوروف هذا يبرز بوضوح التعامل مع الشخصية باعتبارها عنصرًا «مشاركًا» أكثر منها باعتبارها «كائنًا». بل أكثر من ذلك فإن البنيويين (وتودوروف من أهمهم) ينكرون استخدام مفهوم «الشخصية» ذاته، فيرى الأستاذ الدكتور/ صلاح فضل في كتابه «النظرية البنائية في النقد الأدبي» أن مصطلحات النقد الأدبي التي كانت تعتمد على معيار المضمون من الوجهة النفسية، كانت تسمى العنصر الفاعل في القصة بأسماء تطابق هذه الرؤية مثل الشخصية والنموذج. ومن ثم فهو يرى - تبعًا لنقاد ومنظري البنيوية - أن فكرة الشخصية بهذا المعنى، «فكرة خطيرة نجت عن نوع من الكسل العقلي الذي يتسم به القراء والنقاد معًا، وأصبحت طريقة للإشارة تحجب من وراءها «الميكانيزم» الحقيقي للمعاملات القصصية. (٧٢)

ولهذا فإن البنيوية تجرد هذا العنصر من طابعه ذلك وتطلق عليه تسميات جديدة، اعتمادًا على وظيفته البنائية ومدى اشتراكه في العمل. وهو ما فعلته المدرسة الشكلية حين أخذت في وصف الفاعلين حسب الأعمال التي تعزى إليهم في العمل الأدبي. وجاءت البنائية لتنص على أن هذا المستوى الوصفي ضروري، انطلاقًا من أنه لا توجد حكاية دون «ذوات» تقوم بالفعل أو يجرى عليها الحدث، لكن هذه الذوات لا ينبغي تقديمها على أنها أشخاص. حيث تنفاد البنيوية وصف الشخصيات بالمفهوم النفسي والتاريخي، كما تقدم، وتبحث عن وسائل أخرى للرصد والحديث عن مشتركين أو فاعلين. وقد تلجأ إلى استخدام مقولات سيملولوجية مثل المرسل والمرسل إليه، والمساعد والمعارض، والمتنفع والعائق... إلخ، وتحلل مراتبهم وأدوارهم في بنية القصة وقياس حجمها وأهميتها وعلاقتها بغيرها. (٧٣). ولهذا فقد حول بروب الشخصيات إلى نماذج لا تتأسس على علم النفس، أو علم الاجتماع، ولكن على وحدة الأفعال التي تهبها القصة للشخصيات. (٧٤)

إن الشخصية تشكل بذلك عنصرا ضروريا للموصف، من حيث إن الأفعال المروية لا يمكن إدراكها بدون إسنادها إلى شخصية. غير أنه في الوقت الذي يؤكد فيه بارت أنه لا توجد قصة واحدة في العالم بدون شخصيات، أو على الأقل ما يسميه «فواعل»، فإنه يرى أن هذه الفواعل في تعددها لا يمكن وصفها أو تصنيفها بمصطلحات الشخصيات، تلك التي تم النظر إليها من زاوية تاريخية، وذلك بوصفها تعبيراً عن عقلانية نقدية يفرضها الخارج. وعلى هذا فإنه يرى ضرورة أن يتم الاحتفاظ بنوع من الاتساع في الطرح المصطلحي، بحيث يشكل كل القصص سواء الحكايات الشعبية أو الروايات المعاصرة. ومن ثم فهو يطرح - كالأخرين - جانباً مفهوم «الشخصية» ليستخدم بدلا منه مفهوم «الفاعل»، وذلك ترتيباً على أن التحليل البنوي «قد عرف الشخصية بوصفها مشاركا» أكثر من كونها «كائنا». (٧٥)

وقد سبق جرياس في استخدام مفهوم الفاعل Actant على اعتبار أنه أكثر تجريدية من مفهوم الشخصية لدى بروب. فالفاعل عند جرياس يمكن أن يكون فرداً أو جماعة أو قوى طبيعية، أو ذاتاً إنسانية أو شيئاً يتم تعريفه في ضوء الوظيفة التي يؤديها في مقطع سردي معين. (٧٦). ومن هنا فإن جرياس يصف ويصنف شخصيات القصة، ليس بحسب ما هم عليه، لكن بحسب ما يفعلون (ومن هنا جاءت تسميتهم كفواعل). وذلك لأنهم يشاركون في ثلاثة محاور دلالية كبرى هي عنده (حسب ترجمة منظر العياشي) .. «الاتصال، والرغبة أو التطلع، والامتحان». وما أن هذه المشاركة تندرج على هيئة ثنائيات، فإن العالم اللامتناهي للشخصيات (الفواعل) يخضع بدوره لبنية ثنائية مماثلة (المسند/ المسند إليه، المعطى/ الملقى، المساعد/ المعارض) حيث يتم إسقاطها على طول القصة. (٧٧)

ولقد قدام بروب بتحديد سبعة أدوار يمكن أن تقوم بها الشخصيات في الحكاية الشعبية (الوعد، المساعد، وأهب الأدوات السحرية، الفتاة التي يتم البحث عنها وأبوها، المرسل أو الباعث الذي يبحث البطل على الفعل، البطل، البطل الزائف). ولا يفترض بروب أية عومية لهذه الأدوار، غير أن جرياس نظر إليها بوصفها «شاهداً على أن عدداً صغيراً من مصطلحات الفاعلية يكفي لتبرير نظام عالم أكبر». ويقوم جرياس - الذي تصدى بتقديم مجموعة من الفواعل - بعمل تصور استقرائي حول بنية الجملة لكي ينتج نموذجاً للفاعل يشكل، كما يتصور أساس أي مشهد دلالي، سواء كان جملة، أم قصة، حيث يدعى أنه لا شيء يمكن أن يكون كلاً دالاً، إلا إذا أمكن استيعابه كبنية للفاعل. (٧٨)

ويتألف نموذج جرياس من مقولات ست تم وضعها في علاقة تركيبية موضوعاتية بالنسبة لبعضها كالشكل التالي:

مرسل ————— موضوع ————— مرسل إليه
مساعد ————— ذات. ————— معارض

ويركز هذا النموذج على الموضوع المرغوب فيه من قبل اللات والذي يقع بين المرسل والمرسل إليه، وتسقط الذات ورغبتها على المساعد والمعارض.

وعندما تصب أدوار بروب في هذا الشكل ونحصل على النموذج التالي:

المرسل	الشخص موضوع البحث	البطل
الوهاب	البطل	الوغد

المساعد البطل الزائف

وفى إطار التعامل مع هذا النموذج، يؤكد كل من تودوروف وبارت أن المشكلات التى تطرحها دراسة البطل والشخصية الروائية فى مجال التنظير البنئوى لم تحل بعد. (٧٩) يل أكثر من ذلك فإن بارت يرى أن نموذج جرياس السالف إنما هو نموذج قاصر ولا ينطبق على عدد كبير من القصص، كما أن قيمته فى هذا الشكل أقل مما هى عليه فى باقى العناصر التى يستجيب لها. كما أنه يعطى - حسب بارت - «بيانا سيئا عن تعددية المشاركات عندما يتصلى للتصنيف». (٨٠) ويتفق فى هذا رأى حول نموذج جرياس جوناثان كولر الذى يطرح اعتراضاته بشئ من التفصيل، من حيث إن العلاقة بين المرسل والمرسل إليه، باعتبارهما يمثلان طبيعة جوهرية واحدة، حسب جرياس، تحتاج إلى تفسير وتبرير، وهو ما لم يقد به جرياس. كما أن جرياس يعجز عند هذه النقطة بالذات عن استخلاص سند تجريبي من بروب الذى اعتمد عليه بصورة رئيسية فى طرح نموذج، ولا تتجاوب أى من وظائف بروب السبع مع وظيفة المرسل إليه، مما يضطر جرياس إلى القول إن الحكاية الشعبية لها خصوصيتها. (٨١) حيث يكون البطل ذاتا ومرسلا إليه فى الوقت نفسه. إلا أن ذلك يتناقض مع فهم أن المرسل هو الباعث (المخرض) فلا يقوم المرسل عموما بإعطاء البطل أى شئ. إن هذا هو دور المساعد أو والد الشخص الذى يتم السعى إليه والذي يمكن أن يمنح البطل موضوع بحثه فى النهاية.

ومثلا نقد تودوروف جرياس كذلك لم يسلم هو نفسه من النقد الذى وجهه إليه كل من رولان بارت وجوناثان كولر، فبرى بارت أن الاختصار الذى طرحه تودوروف (الذى أشرنا إليه قبل قليل) رغم أنه يتجنب المشكلات التى يشيرها نموذج جرياس، إلا أنه لا ينطبق إلا على رواية واحدة. (٨٢) (وهى رواية علاقات خطرة التى درسها تودوروف)، وكالعادة يقدم كولر نقدا أكثر تفصيلا، فبرى أنه إذا كان تودوروف قد حاول فى هذه الرواية أن يستخدم نموذج جرياس (الرغبة - الاتصال - المشاركة) كمحاور ثلاثة لنموذج الفواعل، وباعتبارها العلاقات الأساسية بين الشخصيات، ومضى فى صياغة قواعد معينة للفعل تحكم هذه العلاقات فى الرواية، فإنه من ناحية أخرى يرفض صراحة فى كتابه «تحو الديكاميرون» Grammaire du decameron، تصنيف جرياس الخاص بالفواعل. ويحاول أن يتخذ من الجملة نموذج له لكى يثبت أن «الفاعل النحوى يخلو دائما من خواص داخلية يمكن لها أن تنتج فقط ارتباطها المؤقت بمحمول». ويقترح، من ثم، معاملة الشخصيات باعتبارها أسماء أعلام تلحق بها صفات معينة أثناء المسار السلى. وليست الشخصيات أبطالاً أو أوغادا أو مساعدين، إنها ببساطة فواعل لمجموعة من المحمولات التى يقوم القارئ بإضافتها أثناء القراءة. وهنا لا يقدم تودوروف دليلا يعزز به هذا الرأى على أية صورة. (٨٣)

هكذا نصل إلى الخلاصة التى وصل إليها بارت من أن «القضايا التى أثارها تصنيف شخصيات القصة لم تحل بعد». (٨٤) وهو يقصد طبعاً ما يتعلق بالجهود النظرية البنئوية، وهى نفس النتيجة

التي وصل إليها تودوروف كذلك قائلا: «إن دراسة البطل تطرح عدة إشكاليات لم يتم حلها إلى الآن» (٨٥) وذلك في تصوري ناتج عن أن هذه الدراسة لا تتم في سياق ربط العمل بالعالم الذي أنتجه، ومن ثم التعامل مع الشخصية الروائية باعتبارها شخصية إنسانية، بل يتم التعامل معها في إطار وجودها الشكلي المجرد الخالص.

٣- أساليب السرد الروائي

مثما يفتقر الاتجاه البنوي إلى نظرية مستقرة حول الشخصية الروائية، كذلك فإن أصحاب النقد الاجتماعي يفتقرون إلى نظرية متكاملة حول مفهوم السرد وأساليبه. إن مفهوم السرد (Narration)، بمعناه المعاصر من حيث كونه تقنية للحكي، لم يحظ بمعالجات كافية سواء من كلاسيكيهم أو حتى المعاصرين منهم. بيد أنهم تناولوا شيئا قريبا من ذلك ألا وهو مشكلة الصياغة الفنية. وهنا لا ينبغي علينا أن نهمل جهود جورج لوكاتش في حديثه عن الصياغة الفنية للرواية والفارق في الطرح السردى بين كل من الرواية الطبيعية والرواية الطبعية والرواية الواقعية والنقدية والرواية الواقعية الاشتراكية.

ففي كتابه «دراسات في الواقعية»، يتحدث لوكاتش عن الحدث كملتقى للأفعال المتبادلة والمتشابكة في ممارسة الإنسان، حيث يقوم الصراع عنده كشكل أساسي لهذه الأفعال المتبادلة المليئة بالتناقض، وذلك عبر مقولتي «التوازي» و «التضاد» اللتين تشكلان اتجاه الحدث، وكشكليتي قمارس فيهما النوازع البشرية فعلها تأزرا أو تنازعا. ويتخلص من ذلك إلى أن هذه المبادئ الأساسية للتأليف الروائي.. «إغا تعكس في تركيز إنشائي الأشكال الأساسية الأعمق وبضرورة الحياة الإنسانية ذاتها». لكن الأمر عنده لا يتعلق بهذه الأشكال في ذاتها، بل ينبغي أن تقوم على تحويل الظواهر العامة النموذجية إلى تصرفات خاصة في نفس الآن، بل ينبغي أن تقوم على تحويل الظواهر العامة النموذجية إلى تصرفات خاصة، في نفس الآن: إلى نوازع شخصية لأناس معينين.

وهذه المهمة تقوم على عاتق الفنان الذي يقوم بخلق أوضاع ووسائل تعبير يمكن بواسطتها أن يظهر حسيا كيف تتجاوز هذه النوازع الفردية أطر العالم الفردي المحض. (٨٦) ويتم ذلك عبر ما يسميه «بالتجريد» الذي يمكن أن يكون مرادفا للتكثيف. فليس هناك فن روائي بدون تجريد وإلا لما تمكن هذا الفن من خلق «النموذجي». غير أن لعملية التجريد تلك، مثل كل تقنية، اتجاهها، وهذا الاتجاه هو ما يهم لوكاتش بصورة أساسية. فكل كاتب كبير يعالج - بوسائل التجريد تلك - مادة عمله لكي ينفذ إلى السمات الجوهرية للواقع الموضوعي وإلى علاقاته الخفية غير المدركة بصورة مباشرة والتي لا يمكن لمسها إلا عبر وسائط. وحيث إن هذه العلاقات متداخلة وغير متساوية في أهميتها أو آثارها ولا تقوم إلا في هيئة توجهات محتملة، فضلا عن أنها ليست منظورة على السطح المباشر فإن الكاتب يقع عليه عبء مزدوج:

فعلية أن يتناول الجانب الفني كما يتناول جانب نظره إلى العالم عبر هذه التلايف، يقول لوكاتش: «فهو يقوم أولا، على مهمة الكشف الفكري، والصياغة الفنية لهذه الترابطات، وثانيا يقوم - وهنا لا يفصل عن النقطة الأولى - على التفتية الفنية للترابطات التي تعالج مجردة - أي على رفع

التجريد». وهو يقصد برفع التجريد رؤية علاقات الواقع في تجسدها وتداخلها تمهيدا ل طرحها من خلال منظوره في تجريدتها النموذجي. وهو ما يؤدي إلى طرح صياغى فنى جديد للواقع، أو كما يقول: «سطح للحياة مصنوع فنيا». غير أنه رغم ذلك عليه أن يبدو كسطح شامل للحياة بكل تعيناته الجوهرية، لا كالحظة مدركة ذاتيا أو معزولة عن مجمل هذا الترابط الكلى. (٨٧) إن القضية عند لوكاتش، إذن، تتحدد في قدرة الكاتب على إبراز التركيب الجوهرى للعالم من خلال تعمق بنيته وعدم الوقوع في شرك «خبثه» أو مكروه الذى يتحدث عنه لينين، وطرح ذلك من خلال صياغة فنية قادرة على إبراز منظور الكاتب لهذا العالم. إن المقصود «بالجوهرى» هنا هو العناصر والقوى الحقيقية، وليست الزائفة أو السطحية، المحركة لصيرورات الواقع والبشر.

والكاتب يرى هذا الجوهرى في حركية هذه الوقائع وتعقدها وتداخلها كما سبق، غير أن هذا الجوهرى إلى جانب ذلك متعلق بما يمكن أن يبدو، في حدوثه، مصادفة بينما هو فى الحقيقة مرتب على نحو يحكمه قانون الحركة المعقد الذى ينبغى على الكاتب أن يكشف عنه، يقول لوكاتش: «ومشكلة الجوهرى وغير الجوهرى قتل وجهها. آخر لمشكلة المصادفة، فكل صفة في أى إنسان هي من وجهة نظر الكاتب شىء عرضى، وكل هدف هو أداة من أدوات المسرح، حتى تتم بينها التفاعلات الحاسمة وتعبير عن نفسها بشكل شعري من خلال بعض الأحداث». (٨٨) ومن هنا يصل الكاتب، من خلال ما يبدو عرضيا، إلى الجوهر الحقيقي الذى يحكم نزوع الشخصية ويحكم حركة أحداث الرواية. إن ما يلعب الدور الحاسم في هذه المسألة هو ما يسميه لوكاتش «بالمنظور» Perspective. وهو يعد مصطلحا بالغ الأهمية في الطرح الجسالى عند لوكاتش، فهو «يحدد الاتجاه والمحتوى بالنسبة للرواية ويجمع خيوط السرد ويمكن الفنان من أن يختار بين المهم والسطحي، بين القاطع البات والحدسى، فالانجاء الذى تتطور فيه الشخصيات يحدده المنظور، فتتوقف فقط تلك الملامح المهمة في تطورها (أى تطور الشخصيات). وكلما كان المنظور صافيا (...) كان الاختيار مقتصدًا ولاقتا للنظر». (٨٩) إنه إذن مبدأ الاختيار والمعيار الذى يختار به الكاتب تفصيلات عمله، ومن ثم يتجنب منزلقات الثرثرة أو الحركة في اتجاه لا يخدم رؤيته الفنية والموضوعية. والتعامل مع ما هو جوهرى وطرح ما دون ذلك. ولعل هذا هو ما يحدد مفهوم الصياغة الفنية الصائبة عن لوكاتش خاصة عندما يقول «الفن هو اختيار ما هو جوهرى وطرح ما هو غير جوهرى». (٩٠)

إن هذا الموقف يطرح - حسب ذلك - مفهوم المنظور أو الرؤية الفنية للعالم باعتبارها إحدى قضايا الصياغة الفنية في العمل الروائى أو باعتبارها شكلا فنيا، وهو الأمر الذى يؤكد لوكاتش منذ كتابه المبكر «تاريخ تطور الدراما الحديثة» A modern dramafejlodesenek tortenete قائلا: «إن الشكل هو العنصر الاجتماعى الحقيقى فى الأدب». (٩١) وقول لوكاتش هنا من الضروري فهمه فى إطار مفهوم الوحدة الجدلية بين الشكل والمضمون أو بين الصياغة والمحتوى، وهو ما يؤدي إلى أن يصبح الشكل عنصرا اجتماعيا من حيث كونه يحمل طابعا أيديولوجيا، أو أنه يحمل منظورا أو عنصر اختيار محدد كصياغة فنية لرؤية محددة للعالم، تختار ما هو جوهرى وتطرح ما هو غير جوهرى.

وانطلاقا من هذا المفهوم (المنظور) وباستخدامه يحدد لوكاتش أساليب الصياغة الفنية (يمكن أن

نطلق عليها أساليب السرد) في أربعة اتجاهات رئيسية: الأول: الاتجاه الطبيعي الذي وإن حاول تصوير الواقع بشكل أو بآخر، إلا أنه يستخدم منظورا يقوم على الغربة المطلقة للإنسان، وأن عذابه الوجودي سرمدى وكائن في طبيعة الحياة نفسها وغير معطل بأي عوامل متحركة خارج الفرد. وذلك من خلال تثبيت المشهد الإنساني واعتبار القلق والاضطراب والقهقير والعدمية عناصر قدرية لا فكاك منها، ومن هنا يولى هذا الاتجاه جهده للتجريب الشكلي بعد أن أصبح تصويره للإنسان ولصيره أمرا مفروغا منه.

أما الاتجاه الثاني فهو الاتجاه الطبيعي، ذلك الذي يقف على الطرف النقيض من الاتجاه السابق من حيث إنه يركز على العوامل البيئية والبيولوجية المحركة للإنسان بمعزل عن حركته ذاته وعن نوازعه وفاعليته كعنصر مشارك في العملية الاجتماعية، فيبدو الإنسان في هذا الاتجاه كقار التمارين الذي تقاس عيه صنوف التحولات، وهو لا يملك إلا أن يكون مفعولا به.

أما الاتجاه الثالث فهو الاتجاه الواقعية النقدية، ذلك الذي يقوم على منظور الإيمان بحركية التاريخ والواقع وتطورهما وبحث الإنسان الدائم في إطار ذلك عن وضع أفضل باعتباره كائنا اجتماعيا مؤثرا ومتأثرا بما يحيط به. إن هذا المنظور يتيح - حسب لوكاتش - تعرية اللحظة المعاشة وسبر أغوارها من خلال تعمق الداخل الفنى للإنسان. ومن هنا فإن ما يشغل منظور الواقعية النقدية ويشكل مادتها، هو تعمق الصراعات التي تتزايد حدتها بتعدد الأوضاع المجتمعية وتعدد الاستجابات الإنسانية تجاهها، فهذا المنظور - حسب لوكاتش - يقوم على تحديد المواضيع.. «التي تصل فيها هذه الصراعات إلى أكثر درجات شدتها وأكثرها غمطية، وأن يعبر عنها تعبيراً ملائماً. وغالبا ما يتضمن التفصيل الواقعي الجيد حكما على هذه الصراعات». (٩٢) وذلك ارتكازا على مصطلحين مرتبطين يقترحهما لوكاتش هما: «المعيار»، و «التشويه»، حيث على الكاتب لكى يصف «التشويه» الحادث في المجتمع والمنصب على الإنسان الذى يحياه فإن عليه أن يستخدم «معيارا معينا لقياسه عليه. ورغم أن لوكاتش لا يفصل القول في هذا الشأن وقد مر عليه مروراً سريعاً إلا أنني أستطيع أن أستنتج أن هذا المعيار إنما هو اليوتوبيا البديلة التي يمكن أن تتمثل في الاشتراكية حسبما يراها لوكاتش، وهو يؤكد ذلك في موضع آخر قائلا:

«إن رفض الاشتراكية كظاهرة ممكنة الحدوث يعنى أن يغمض المرء عينيه عن المستقبل، وعندئذ يقبل الفرد القلق والفوضى كوضع دائم». (٩٣) ومن هنا فإن منظور الواقعية النقدية لا يقوم على مجرد تصوير الأمراض الاجتماعية والنفسية التي يبرزها المجتمع المعاصر، لكن أيضا تصويرها في إطار الكل المجتمعي كظاهرة تمتلك أسبابها الكامنة في المرحلة التاريخية المحددة، وفي الوضع الاجتماعي المحدد. وإن كان هذا المنظور لا يعالج بصورة مباشرة الحالة اليوتوبية البديلة. ولعل فيما قاله «ابسن» و «تشيكوف» وأورد لوكاتش موافقا عليه، ما يؤكد ذلك. يقول إبسن: «إن مهمتى أن أضع الأسئلة لا أن أقدم الإجابات». وأعلن تشيكوف أنه «لا بد أن يكون السؤال (فقط) الذى يضعه الكاتب معقولا، والإجابات في حالة كثيرة حتى عند تولستوى ليست معقولة، لكن هذا لا يبطل العمل طالما أنه يقوم على سؤال معقول». (٩٤).

أما الاتجاه الرابع الذى يورده لوكاتش فهو ما يمكن أن يشكل تطورا وامتدادا للاتجاه الواقعي

النقدى، أو قل إجابة عن أسئلته «المعقولة». وذلك هو اتجاه الواقعية الاشتراكية الذى لا يكتفى بمجرد طرح أسئلة تشيكوف وإبسن بل ينشغل بعوامل التغيير الاجتماعى ذاتها، حيث يقوم على ما يسميه لوكاتش «بالوصف من الداخل»، أى طرح واكتشاف عوامل التغيير الكامنة داخل الأفراد والمجتمعات، وذلك فى مقابل ما تكتفى به الواقعية النقدية من التعامل مع هذه العوامل دون التعرف عندها. وهو ما يعنى الوصف من الخارج، وعن طريق هذا الوصف من الخارج يصل الكاتب إلى طرح نماذج الأفراد وصراعاتهم الشخصية، محاولا الوصول إلى دلالة اجتماعية أوسع. أما الوصف من الداخل، يقول لوكاتش: «فإنه يقوم على اكتشاف نقطة التفجير فى التناقضات الاجتماعية القائمة، ثم يقيم بناءً الفنى فى علاقاته بهذه النقطة». (٩٥) ويدخل فى هذا الإطار وصف دخانل الأفراد الذين يعملون لهذا المستقبل من خلال التركيز على العناصر «الجوهرية» الحاملة لإمكانية التغيير فيهم وفى مجتمعهم.

وانطلاقاً من مفهوم «الجوهرى» هذا يصل «تيمودور أدورنو» إلى نتائج مغايرة حيث يطرح ما يتصوره مأزقاً للرواية الحديثة. ويمثل هذا المأزق فى أن تدفق المعلومات والتقدم العلمى وبخاصة على النفس والتاريخ.. إلخ، قد حرم الرواية من إمكانيات تصويرية وتعبيرية هائلة، تماماً مثلما فعل اختراع آلة التصوير بالنسبة لفن الرسم. ومن هنا يدعو إلى أن تتقطع الرواية عن كل هذه الموضوعات التقليدية التى غطتها العلوم الجديدة، وأن.. «تكرس نفسها لتشخيص الجوهرى وما ليس جوهرى». (٩٦) حيث إن تحولات المجتمع تزداد كشافاً وتلاحقاً وتداخلاً، وهو ما يؤدى إلى خفاء الحقيقة المجتمعية والإنسانية واستتارها خلف حجة كثيفة.

ومن هنا تأتى أهمية الرواية التى تستطيع أن تفحص إلى ما خلف هذه الأسرار والتعقيدات. لا أن تعيد إنتاج ما هو سطحي لأنها فى هذه الحالة ستكون «متواطئة مع الكذب». ومن هنا فإنه يرى ضرورة أن تتخلى الرواية عن صيغة الفعل الماضى «هكذا كان». وإذا كان لوكاتش قد تساءل عن احتمال أن تكون روايات ديستوفسكى حجر الأساس للملاحم المستقبل، فإن أدورنو يرى أن الرواية المعاصرة التى تتحول فيها الذاتية العارمة إلى نقي للذاتية نفسها، نتيجة لمشكلتها الخاصة بإزاء مجتمع يلفظها، هى بذاتها تشبه الملاحم لكنها.. كما يقول.. «ملاحم سلبية». حيث إنها تشهد على حالة يصفى فيها الفرد نفسه بنفسه، ويلتقى عبر ذلك بما هو سابق عن الفردى الذى كان يبدو قديماً ضمانة لوجود عالم ملىء بالمعنى. إن ما يجعلها كذلك إنما هو ذلك الموقف المتلبس المتشغل فى التساؤل حول ما إذا كان الاتجاه التاريخى الذى تتعامل معه يمثل عودة إلى البربرية أم يتجه نحو تحقيق الإنسانية.

بيد أن بعض هذه الروايات فى رأيه يستعذب أو يفضل حمم هذا الأمر بوضع تلك الرحلة برمتها داخل إطار البربرية. ومن هنا فعلى العكس من لوكاتش، يعتبر أدورنو أنه لا يوجد عمل فنى له بعض القيمة لا يتجه نحو النشاز أو الخروج الفنى على السائد من تقاليد تشكيلية لأن هذه الأعمال بذلك إنما تخدم قضية الحرية بشهادتها على ما يتحملة الفرد مرغماً فى العصر الحديث أو «العصر الليبرالى» حسب تسميته. وإذا كان لوكاتش قد هاجم أدب الطليعة لأنه يؤدى فى رأيه إلى إجناب الواقع وإمحال الحقيقة الإنسانية ويؤدى إلى تحلل الشخصية وتفسخ الشكل الفنى (كما سبق)، فإن

أدورنو يرى أن إدخال التفرغ الجمالي والاستسلام أمام الواقع المعاصر العائى، إنما هو أمر يفرضه الاتجاه الخاص بطبيعة الشكل الروائى ذاته، فيقول: «إن إدخال المسافة الاستطيقية إلى الرواية الحديثة، وفى الوقت نفسه استسلامها أمام الواقع البالغ القوة الذى لا يمكن، بعد، تغييره إلا بطريقة ملموسة وليس عن طريق نقله إلى الصورة، هو مقتضى يفرضه الاتجاه الخاص بالشكل الروائى ذاته» (٩٧). ولا يبرهن أدورنو على صحة زعمه هذا، كما أنه لا يربط هذا الاستنتاج الأخير بدعوته السابق إيرادها حول ضرورة أن يكسر الفن الروائى نفسه لاكتشاف «ماهو جوهرى وما هو غير جوهرى».

غير أن ما يجمع أدورنو ولوكاتش، رغم ذلك، هو حصرهما مشكلة الشكل السردى الروائى فى كونها مشكلة صياغة للرؤية الفنية للعالم، ومن هذه الرؤية بتنوعها، تتنوع أساليب السرد أو الصباغة الفنية. ومن هنا يوجد أسلوب السرد الطليعى الذى هاجمه لوكاتش وبرره أدورنو، والأسلوب الطليعى الذى يعتبره لوكاتش النقيض الملتحم (رغم ذلك) بالأسلوب الطليعى، والأسلوب الواقعى النقدى الذى يعتبره عند لوكاتش الأسلوب الأمثل لطرح رؤية أكثر عمقا ونفاذا وغنى للإنسان والعالم. وأخيرا الأسلوب الواقعى الاشتراكى الذى ينطلق من منظور الواقعية النقدية محاولا ولوج مستقبل هذا الواقع وهذا الإنسان بطرح إمكانيات وعوامل التغيير الكامنة داخلهما.

على نحو مغاير تماما تأتى معالجة النيوين لقضية السرد الروائى. فتمتد أبحاث «فلاديمير بروب» الذى درس عددا كبيرا من الحكايات الخيالية الروسية (التي جمعها فيسولوفسكى) أصبح من الواضح أن الأساس الداللى للنص يحدد بنيتة السردية. وهذا يعنى عمليا أن اختيار بعض الأضداد الدلالية مثل كبير - صغير، طيب - شرير، حقيقة - كذب.. إلخ، يحدد توزيع الأدوار الفاعلة فى النص مما يؤدى - فى رأى زيا - إلى أن تصبح «هذه العملية لا تعدو كونها تعريفا وظيفيا «للبطل» فى مواجهة «البطل الضد» و«المساعد» بالمقارنة مع المعارض.. إلخ» (٩٨). إن هذا الاستنتاج يحدد ما يطلق عليه النيوين «مستوى الوظائف، و «مستوى الأفعال»، وهما المستويان اللذان لا يمكن أن يكتمل أحدهما إلا فى إطار ما يسميه بارت «مستوى السرد». وهو مستوى وصفى كسابقيه، حيث يقوم على مهمة تحديد موقع السارد داخل الرواية، ومنه تصل إلى أنماط السرد المختلفة.

فكما أن «أنا» و «أنت» فى التواصل اللسانى يفترض كل منهما الآخر، فإن الرواية حسب بارت لا يمكن أن تكون بدون راو أو سارد، كما أنه لا يمكن أن تتخيلها بدون قارئ أو سامع، وهو أمر وإن بدا بديهيا إلا أنه قد استغفر - حسب بارت - استثمارا سيئا، من حيث إنه قد استغلب الاهتمام لدراسة المؤلف ونسج الأساطير حوله، بينما تم إهمال الطرف الآخر. حيث يرى بارت أنه لا أهمية لدراسة دوافع المؤلف ولا فى الآثار التى يمكن أن يتركها النص فى القارئ، وإنما الأهمية الحقيقية تكمن فى وصف النظام الذى يكون فيه للراوى والقارئ معنى على طول القصة. (٩٩) فالعلاقات الدالة على السارد تبدو مرئية وواضحة أكثر من العلامات المتجهة نحو القارئ التى هى علامات أكثر مراوغة، بيد أنها تقوم بوظيفة مهمة فى تحقيق التواصل القائم على الاتفاق المضمر الذى يعقده النص مع القارئ. وهى تلك الوظيفة التى يسميها «جاكو بسون» الوظيفة الغيبوية للإبصار» (١٠٠) وسوف

أركز فيما يلي على علامات السارد باعتبار أنها علاقة أوثق بموضوع البحث في هذه النقطة. حتى ندخل إلى عالم التحليل البنيوي للسرد ينبغي علينا ألا نخلط بين الكاتب والسارد.. «فالسارد ليس أبداً بالكاتب.. لكنه دور مخلوق ومتبنى من طرف الكاتب»، أو أن «السارد شخصية من خيال مسخ فيها الكاتب» (١٠-١) فهو شخصية متخيلة أو «كائن من ورق»، كما يقول بارت، شأنه في ذلك شأن باقي الشخصيات الروائية الأخرى، يتوصل بها المؤلف ويؤسس عالمه الحكائى لتتوب عنه في سرد المحكى وتقرير خطابه الأيديولوجى. وأيضاً ممارسة لعبة الإيهام بواقعية ما يروى. ومن هنا فإن الخطاب السردى يأتى على هذا النموذج الذى وضعه ف. هامون وأورده «بوطيب عبد العالى» فى دراسته المشار إليها:

السارد = شخصية رقم (١)

شخصية رقم (٢)، مرسله عارفة — موضوع — معرفة — شخصية رقم (٣) متلقية غير عارفة

شخصية رقم (٤) مسرود لها

حيث إن السارد هو شخصية فاعلة فى الرواية حتى وإن لم ينص المتن على ذلك، مثله فى ذلك مثل المسرود له أو المتلقى الذى هو قائم جوهرياً، لأنه هو الذى يمتنع السرد (من حيث كونه خطاباً) مشروعته التى تتطلب بالضرورة وجود مخاطب. وإذا كانت العلاقة بين السارد والمسرود له يحكمها المتن الحكائى أو الموضوع. المعرفة، حسب النموذج السابق، فقد استولى هذا المتن على اهتمام البنيويين باعتباره حجر الزاوية فى العملية الحكائية، جنباً إلى جنب مع الطرفين الآخرين، على حساب الشخصية الرابعة (المسرود له) التى لم تجد الاهتمام المناسب لها حتى الآن، حسب بارت. إن المتن الحكائى باعتباره خطاباً أيديولوجياً أو «أيديولوجياً» - بتعبير جوليا كريستيفا - لابد أن يحتوى على «وجهة نظر» point view، وهو مصطلح طرحه الروائى والناقد الإنجليزى هنرى جيمس فى أواخر القرن التاسع عشر (١٠-٢) حيث لعب هذا المفهوم دوراً كبيراً فى النظرية الأدبية وتطبيقاتها، على السواء. من ناحية أنه يستلزم من الروائى أن يعرض الأشياء من وجهة نظر معينة، وهو ما يفصل أو يعدد الشخصية التى توجه - برؤيتها - المنظور السردى. ومن ثم، تحديد كينونة السارد أو «الذى يرى» وعلاقته بمن «يتكلم» كما يقول جينيت.

وأنصور أن هذا المصطلح، بهذا المعنى، له علاقة على نحو ما بمصطلحي «المنظور» و «رؤية العالم» اللذين قابلتهما عند كل من لوكاتش وجولدمان (على القرابة الكائنة بينهما). غير أن استخدام هذا المصطلح عند البنيويين لم يقتض له الوضوح والمضام - للذات توفرنا للمصطلحين السابقين، فلهذا المصطلح عند البنيويين (كما تقول أنجل بطرس سيمان) «دلالات متعددة منها:

- ١ - إنه قد يعنى فلسفة الروائى أو موقفه الاجتماعى أو السياسى أو غير ذلك.
- ٢ - وقد يعنى - فى أبسط صوره - فى مجال النقد الروائى، العلاقة بين المؤلف والراوى وموضوع الرواية» (١٠-٣)

وقد تجلّت هذه المجموعة، فى معنى المصطلح، فى تعدد نماذج الرؤية السردية التى طرحها جيران

جنتيت في كتابه «وجوه ٣» Figures III، بدأ بما طرحه الناقدان كلينيث بروكس وروبرت بن وارين عام ١٩٤٣، فيما أسماه بـ «بؤرة السرد Focus of Narration كعقابل لهذا المصطلح (وجهة النظر). وكذلك جهود الناقد الألماني ف.ك. ستانزل التي طرحها عام ١٩٥٥ ونظيره نورمان فريدمان في العام نفسه. حتى تصل إلى أحدث هذه الجهود في هذا الصدد فيما طرحه جون بويون في كتابه «زمن الرواية» Le temps du roman، وتزفيتان تودوروف في «مقولات الحكاية الأدبية» Les categories du recit، وجيرار جينت في كتابه «وجوه ٣» السابق الإشارة إليه. في دراسته «مقولات الحكاية الأدبية» يورد تزفيتان تودوروف تصور بويون الذي يتمثل في طرح نظام لمظاهر النص، وهو الذي اعتمد تودوروف مع تغييرات بسيطة، ويتفرغ تصور بويون إلى ثلاثة أنواع محددة:

١- الرؤية من الخلف

وهي التي تستخدم غالباً في الأعمال الكلاسيكية، حيث تكون معرفة السارد أكثر من معرفة البطل، دين أن يهتم هذا السارد بإعلامنا بالطريقة التي حصل بواسطتها على هذه المعلومات، فهو كمن يبصر من خلال جدران المنازل بنفس القدر الذي يعرف ما يجول في خواطر أبطاله، ولا يوجد سرد إلا ويعرفه. إن هذا الشكل يظهر بالطبع بدرجات مختلفة ومناخ متعددة. لكنها بصفة عامة تبرز قدرة الساردة على معرفة كل شيء، سواء الرغبات الكامنة لدى بطله والتي قد لا يعرفها البطل نفسه، أو معرفته بأفكار وخواطر أبطال عديدين في الوقت ذاته، أو في النهاية قدرته على رواية الأحداث التي لا يمكن أن يحيط بها بطل واحد.

٢- الرؤية المصاحبة

وهذا الشكل منتشر بكثرة في الأدب في العصر الحديث، بصفة خاصة، حيث لا يعرف الراوي أكثر مما يعرفه الأبطال، ولا يستطيع أن يقدم لنا تفسيراً للأحداث قبل أن يفسرها الأبطال أنفسهم. ومن هنا تبرز سمات مهمة حيث يمكن أن تروى الرواية التي جاءت على هذا المنوال بضمير المتكلم أو بضمير الغائب، سواء بسواء، ولكن في كل الأحوال تُروى حسب الرؤية التي يملكها شخص واحد للأحداث (والنتيجة بالطبع لا يمكن أن تكون واحدة من الناحية الدلالية، غير أنه من المفيد أن أشير إلى أن فرانز كافكا، قد كتب روايته «القصر» بضمير المتكلم ثم حولها بعد فترة إلى ضمير الغائب ولم يغير هذا الأمر شيئاً من بقائها في مجال الرؤية المصاحبة، وتُمكن هذه الرؤية السارد من أن يتابع بطلاً واحداً أو أبطالاً عديدين في نفس الآن، كما أنها تتيح إمكانية تشریح عمليات التخيل والنوازع الداخلية للأبطال في حالة استخدام ضمير المتكلم مثلما هو الحال بالنسبة لقطاع كبير من روايات وليام فولكنتر.

٣- الرؤية من الخارج

وهي الوضعية الثالثة حيث يعرف فيها السارد أقل من جميع أبطاله. (وبالطبع هذه الرؤية لا علاقة لها بفصل مطمح مشابه استخدمه لوكاتش في تناوله للواقعية النقدية وأوردته فيما سبق). إن السارد في هذه الرؤية لا يفعل أكثر من أن يصف لنا ما نراه أو نسمعه تماماً مثل الكاميرا السينمائية، فهو عاجز عن النفاذ إلى أى من ضمائر أبطاله. إن الاستعمال الفعلي لهذه النقطة لم يظهر إلا في القرن العشرين، وهي تعبير عن تنازل السارد عن وضعية الإله الخليم ببطان الأمور الذي رأيناه في الرؤية الأولى (الرؤية من الخلف) إلى أدنى درجة ممكنة، وذلك تحت وطأة ما أسفر عنه العصر التكنولوجي من نواتج قلبت الكثير من أشكال اليقين، مما أدى إلى استعالة الانحياز أو للقطع الكامل بصحة أو خطأ شيء أو أحد.

فالسارد هنا شاهد لا يعلم شيئاً ولا يريد أن يعلم، لذلك فإن تودوروف يرى أن هذه الوضعية، وإن كانت تحول إيهامنا بأنها تنحصر نحو الموضوعية، إلا أن موضوعيتها لا يمكن أن تكون مطلقة مهما حاول صاحبها ذلك. وهو الأمر الذي يؤكد بارت راصداً، «أن هناك انقلاباً مهما نشأ عن شعور الجمهور القارئ بأن أحداً لم يعد يكتب الرواية». ويقوم هذا الانقلاب على تصور انتقال القصة من نظام تأكيدى محض إلى نظام أدائى يكون موجه معنى الكلام هو فعل النطق به نفسه، وقد أشرت إلى ذلك في صدر هذا البحث. ولهذا فإنه يرى: «أن جزءاً من الأدب الروائى المعاصر لم يعد وصفاً ولكن متعدداً ومحاولاً أن يستكمل في الكلام حاضراً نقياً، بحيث يتطابق الخطاب كله مع الفعل الذى يحرره. وما كان ذلك إلا لأن الفعل الأول (لوجوس) كله ينسحب أو يمتد على المعجم». (١٠٤)

ومن هنا فالرؤية من الخارج عند بارت لا تعدو كونها استبدال الرواية بالفعل، والسرد بالكتابة أو النطق، دون أية محاولة للدعاء بمعرفة باطنية أو حقيقة مطلقة للأشياء والبشر.

يضيف تودوروف إلى هذه الأساليب الثلاثة أسلوباً رابعاً يسميه «بالرؤية التجسيدية» Steroscopique وهي متطورة عن النوع الثانى (الرؤية المصاحبة) التى لا يعلم فيها السارد أكثر مما يعلم الأبطال، وقد ذكر أن السارد يمكنه أن ينتقل بين أبطال عديدين، فإذا كان هؤلاء الأبطال يرون حادثة واحدة، فإن الأثر المتولد هو تجسيد هذه الحادثة من زوايا متعددة حسب تصوراتهم المتعددة التى تعطينا رؤية مركبة للحدث الموصوف.

إن تكرار وصف الحادث الواحد يمكن - فيما يرى تودوروف - من تركيز الاهتمام على المتلقى، لأننا على علم بخفايا الحكاية. وهذه هي الطريقة الفنية التى يفضلها فولكتر، كما نجد عند نجيب محفوظ في رواية «ميرamar» حيث يتم التعامل مع وضعية واحدة من قبل عدة شخصيات مختلفة، كما يتم سرد الرواية نفسها مرات عديدة ولكن من وجهات نظر أشخاص مختلفين. ومن هنا فإن الحادث يكتسب أبعاداً أكثر غنى وعمقاً مما لو تمت روايته على لسان شخصية واحدة. ويرى تودوروف، في هذا الصدد أنه إذا كانت العصور القديمة تقوم على إيمان من نوع ما، بحقيقة مطلقة كلية، فإن العصور الحديثة تكفى بروايات متعددة للظاهرة دون أن تدعى الوصول إلى رواية واحدة، تعتبرها الصادقة عن ماعداها. (١٠٥) ومن هنا يأتى المعنى الذى تقوم عليه النهايات المفتوحة التى

يمكن أن تقبل تأويلات متعددة.

وقد أورد رولان بارت نفس هذه الرؤى السردية في كتابه «مدخل إلى التحليل البنيوي للقصة»، حيث يدمج الرؤية الثالثة (الرؤية من الخارج) مع الرؤية التجسيدية التي أضافها تودوروف، معا، في رؤية واحدة، يطلق عليها «المفهوم الثالث». غير أنه يعلق على كل ذلك بقوله: «إنها مفاهيم مزعجة». وذلك لأنها تبدو، وكأنها ترى في الراوي - السارد والقوالب شخصيات واقعية (حية) وأن مصداقية القصة تتحدد على أساس مرجعيتها الواقعية، وهو يختلف مع ذلك استنادا إلى تصوره عن الشخصيات بأنها «كائنات ورقية» (وقد أشرت إلى ذلك فيما سبق).

ومن هنا فإن بارت يقرر (متابعا لبنفينست) أنه لا يعرف، في مجال الرواية إلا نظامين من نظم الإشارات، مثلها في ذلك مثل اللغة: شخصي وغير شخصي. ولا يتعلق هذان النظامان بالضمير (أنا) أو (هو) اللذين قد يستخدمان في المرد، فهناك قصص تستخدم الضمير الثالث (هو) يمكن قلبها بسهولة إلى الضمير الأول (أنا) (وقد أوردت قبل قليل مثال كافكا الذي ذكره تودوروف). ولذلك فإن بارت يعلق نجاح هذه العملية على كونها لا تؤدي إلى هدم الخطاب، باستثناء أنها تغير الضمائر الرئيسية المستخدمة. فإذا تم ذلك فإن الخطاب يبقى في نفس النظام الشخصي القائم عليه. أما إذا دخلت الأفعال المحايدة مثل «بدأ» «ظهر».. إلخ، فإننا ننطلق إلى النظام اللاشخصي، وهو الدرجة التقليدية في القصة. (١٠٦)

غير أن تودوروف يحتفظ بكلما الطرفين ويربطهما على نحو أكثر تفصيلا وتحديدًا. فإذا كانت رؤى السرد، حسبما تقدم، تتأسس على الطريقة التي وقع بها تصور الحكاية من قبل السارد، فإنها تستدعي الوقوف على تصنيف آخر ألا وهو ما يطلق عليه «صيغ الحكاية» *Modes du recit* من زاوية اهتمامها بالطريقة التي يعرضها بها السارد. حيث تنقسم هذه الصيغ إلى نوعين: الأول يقوم على مقولة إن الكاتب «يبرز» أو يقدم لنا الأشياء، أما الثاني فإنه يقوم على أن الكاتب يكتفي بقوله. ومن ثم، فالصيغة الأولى هي صيغة التقديم أو التمثيل *La representation*، أما الصيغة الثانية فهي صيغة السرد *La narration*، وهما تتصلان ضمنا بمبدأي: «الخطاب» و«الحكاية» حيث يفترض تودوروف في هذا المجال، أن هاتين الصيغتين الموجودتين في القصة المعاصرة تقودان إلى أصليين مختلفين. «السيرة» *La chronique*، و«المأساة» *La drama*. فالسيرة أو التاريخ - حسبما يعتقد - سرد صرف يكون الكاتب فيه مجرد شاهد ينقل الأحداث، أما الأشخاص فإنهم لا ينطقون. وبالتالي فإن قواعد هذا النوع هي قواعد النوع التاريخي نفسه. أما في المأساة، فإنه على العكس لا تنقل الحكاية أو تسرد، وإنما تعرض أمام أعيننا، فيتم تضمين الحكاية في ردود الأشخاص.

إن هذه الحالة تستدعي التفرقة بين كلام الشخصيات وكلام الراوي، كما تستدعي الحديث عن الموضوعية والذاتية في الكلام. فإذا كان «السرد» يرتبط بكلام الراوي، و«التقديم» أو التمثيل يرتبط بكلام الشخصيات، فإن مظهري الكلام هذين يعددان الذاتي والموضوعي، أو الشخصي وغير الشخصي، ومن حيث صيغ الخطاب، تصبغ الصيغة إما تقريرية *constative* (موضوعية)، وإما إيجازية *Performative* (ذاتية). ويضرب تودوروف مثلا على ذلك بجملة «خرج السيد من منزله

فى الساعة العاشرة من يوم الثامن عشر من شهر مارس». فهذه الجملة تكتسى صيغة موضوعية واضحة، وهى لا تقدم أية معلومات عن السارد (أو المتلاقط كما يطلق عليه المترجم)، باستثناء الإشارة إلى أن الحديث قد وقع بعد الزمن المذكور فى الجملة. وعلى العكس من ذلك، فإن لبعض الجمل الأخرى دلالة تكاد تتعلق بالسارد (المتلفظ) فحسب، كأن يقول أحد الأشخاص «أنت جميلة» فهذه الجملة تدل على فعل قام به السارد، وهو فعل المجاملة، حتى وإن احتفظت الجملة نفسها بقيمة موضوعية تحت أى ظرف واقعى.

ومن هنا فالإطار العام للملفوظ هو الذى يحدد - فى نهاية الأمر - درجة الذاتية بالنسبة إلى كل جملة. غير أن تودوروف يورد - استدراكاً لذلك - أن الذاتية قد تتراجع فى الكلام إلى المستوى الاصطلاحي. فالمعلومة ترد إلينا وكأنها صادرة عن البطل لا عن الراوى - السارد، فى الوقت الذى لا نعلم فيه شيئاً عن هذا البطل، حيث يمكن هنا أن تتسحب على كلام الراوى السارد ذى الصفة السردية التاريخية (الموضوعية)، أما إذا تم استخدام الصور البلاغية أو صيغ التأمل، فإن السارد يتحول حينئذ إلى كائن واضح القسما والمعال، وبذلك يقترب من الشخصيات فى ذاتيته. (١٠٧)

فإذا انتقلنا إلى جيرار جينيت، فإننا نجده يستبعد مصطلحي «الرؤية»، و«وجهة النظر» لما لهما - فى اعتقاده - من طابع بصرى Visual. ويستبدلهما بمصطلح التبشير La focalization الذى استلهمه من مصطلح بؤرة السرد Focus of narraion للناقدين بروكس ووارين. ولذلك فإن جينيت يطلق تسمية محكى غير مبرأ recit non focalise، أو تبشير فى درجة الصفر cofalization zero. كمقابل لمصطلحي بويون وتودوروف: الرؤية من الخلف، والسارد الشخصية. بينما يسمى الرؤية المرافقة التى يكون فيها السارد مساوياً للشخصية من حيث المعرفة، بالمحكى ذى التبشير الداخلى «Le recite a focalization interne» وهو يقسمه - من ثم - إلى ثلاثة أنواع:

١ - محكى ذو تبشير داخلى ثابت recit a focalization intene fixe والنموذج المثالى الذى يجسده هو رواية السفراء Les ambassadeurs لهنرى جيمس التى يقول عنها لويوك: «إن جيمس فى السفراء لا يخبرنا بقصة عقل ستريزر، إنه يجعل هذا العقل يتحدث عن نفسه، أنه يصرحه». (١٠٨) لأنه يعرض كل شيء من خلال شخصية واحدة، وهو الأمر الذى يحصر مجال الرؤية فى الشخصية الرئيسية التى يقع عليها التبشير، فى مقابل تسطيع باقى الشخصيات.

٢ - محكى ذو تبشير داخلى متنوع Recita focalization interne multiple، والنموذج المجسد لهذا النوع هو رواية مدام بوفارى Madame Bovary لغلبري G. Fluber، حيث يبدأ السرد مبرأ على شخصية شارل Cahrles ثم ينتقل بعدها إلى شخصية إما Emma قبل أن يعود من جديد ليركز على شخصية شارل.

٣ - محكى ذو تبشير داخلى متعدد Recita focalization interne multiple، وهو ما نجده فى روايات الرسائل حيث يتم عرض الحدث الواحد مرات عديدة ومن وجهات نظر شخصيات مختلفة، كما هو الشأن فى رواية علاقات خطرة Dangeruses les liaisons.

أما حالة «الرؤية من الخارج»، حيث السارد أقل معرفة من الشخصية فيسميها جينيت بـ«المحكى

ذى التبشير الخارجى « Le resit a focalization externe كيعض روايات هيمنجواى (رواية «القتلة» (على سبيل المثال)، حيث نتابع حياة وسلوك الشخصيات خارجيا مع السارد، دون أن تتمكن من ولوج عالمها الداخلى لتتعرف على ما لديها من عواطف. (١٠٩)

يتضح لنا الآن مقدار التركيز الهائل الذى مارسه النثويون على قضية الشكل السردى وإيلاؤهم جهودا كبيرة من أجل تصنيفه ووضع النماذج الطامحة لاستيعاب مختلف تبايناته.

ولقد أثرت هذه الجهود فى نقادنا العرب الذين حاولوا وضعها موضع التطبيق فى مجال دراسة الرواية العربية. وهنا يجدر بنا أن نذكر جهود الأستاذ الدكتور/ صلاح فضل التطبيقية فى كتبه «شفرات النص» ١٩٩٠ و «إنتاج الدلالة الأدبية» ١٩٩٣، غير أنها بلغت أوجها من حيث التركيز والتأصيل فى كتابه «أساليب السرد فى الرواية العربية» ١٩٩٢، حيث يحاول إثبات أن النقد العربى قادر على التعامل مع المفاهيم النقدية الجديدة وتطبيقها على النصوص الروائية المحددة. ورغم أنه يدعو هنا إلى أن يقتصر البحث المنهجى التجريبي الذى يقوم على الرسوم والجدول البيانية «المجافية بطبيعتها للحس الفنى والتذوق النقدي لألوان الشعرية المتفاوتة» على الدوائر الأكاديمية والجامعية لتكوين قاعدة معرفية ونظرية صلبة، إلا أنه لا يعزلها عن الممارسة النقدية التطبيقية للأعمال الإبداعية المتجددة، بل يدعو إلى أن «تنطلق منها وعلى هديها الممارسات النقدية العامة التى لا تفقد بهجة المصاحبة الحميمية للنصوص بمنطق الأدب ولغته الأثيرة» (١١٠).

وهو بذلك يحل مشكلة صعوبة لغة النقد الحديث واستعصائه على القارئ البادى. من حيث إنه يسعى إلى استخلاص عدد من المؤشرات الدالة تسمح بإقامة تصنيف نوعى جديد يتيح رصد الأساليب السردية، طارحا أن هذه المهمة لا تتم إلا بالانتقال من مرحلة التنظير وطرح المناهج إلى ما يسميه «بالعملية الجدلية» المتمثلة فى التطبيق العملى على نصوص معينها عبر الإنتاج الروائى فى الثقافة العربية «حيث يمكن تشغيل آليات القراءة والتأويل والتصنيف، ومقاربة الإبداع بحس تركيبى أيضا، يستعد عن الحرفية المدرسية فى تشغيل المفاهيم، محاولا الإنصات لإيقاع النص الحميم واكتشاف خصوصيته فى الوقت الذى يمسك به (الناقد) بخواصه النوعية التى تجمعها مع غيره فى أسلوب واحد» (١١١). وهوفى هذا الصدد يقترح ثلاثة أساليب سردية رئيسية فى الرواية العربية:

١ - الأسلوب الدرامى

«يسيطر فيه الإيقاع بمستوياته المتعددة من زمانية ومكانية، ثم يعقبه فى الأهمية المنظور وتأتى بعده المادة المقدمة».

٢ - الأسلوب الغنائى

«تصيح فيه الغلبة للمادة المقدمة فى السرد، حيث تتسق أجزاؤها فى غط أحادى يخلو من توتر الصراع، ثم يعقبها فى الأهمية المنظور والإيقاع».

٣- الأسلوب السينمائي

«ويفرض فيه المنظور سيادته على ما سواه من ثنائيات ويأتى بعده فى الأهمية الإيقاع والمادة». غير أن الأستاذ الدكتور/ صلاح فضل يؤكد - إلى جانب ذلك - أنه لا توجد حدود فاصلة ولا قاطعة بين هذه الأساليب، إذ تتداخل بعض عناصرها فى كثير من الأحيان، ويختلف تقدير العنصر المهيمن من قراءة نقدية إلى أخرى، مما يجعل التصنيف غير مانع بالمفهوم المنطقي. كما أنه يرصد بعض الخواص التي يمكن أن تخرج عن العناصر التي تمت ملاحظتها فى هذا التصنيف، وتتوزع على نحو ما فى بعض مناطقه، مما قد يوهم بتكوين أسلوب مخالف. وذلك مثل الصيغة الملحمية المتجسدة فى عدد من الروايات العربية، نتيجة لهيمنة المادة الروائية على العناصر الأخرى، مما يجعلها شديدة القرب من الأسلوب الفئاني. غير أن ذلك بذاته يؤكد أن التصنيف غير مانع. وهو لذلك يؤكد أن جهده فى هذا الكتاب ما هو إلا محاولة أولية تصبو إلى تمثيل الواقع الإبداعي والتعبير النقدي (المتمثل للنظرية والواعى بالأطر النقدية) عن خصائصه السائدة. إن هذه المحاولة التقريبية الجادة للدكتور/ صلاح فضل، وإن لم تدع لنفسها الكمال، إلا أنها تعد فى طليعة الأعمال التى عاجلت الإبداع الروائي العربي عبر وعى عميق ووصين بالنظرية النقدية المعاصرة، كما أنها تمتاز عليها بأنها لا تجعل النص فى خدمة النظرية. (١١٢)

وإنما تجعل النظرية معينا وعاملا منشطا، ومشروعا مقترحا لفهم النص. فلا تكون قيда عليه، بل مدخلا لفهم عالمه.

استخلاص

لقد اتضح مما سبق تركيز النقد الاجتماعي على العناصر المنتجة للنص الروائي، وفى الوقت نفسه الدور الاجتماعي (وربما السياسي) المتوخى كآثر ينهض أن يهدف النص إلى أن يثبه. كما أنه تعامل مع آليات البناء النصي وجمالياته الخاصة لكن بدرجة تقل كثيرا عن عنايته بالعنصر السابق. بينما اقتصر النقد البنوي (فى معظم معالجاته) على تناول النص فى ذاته دون النظر إلى أية علاقات أو صلات بين النص وخارجه. ومن هنا فإن لدينا اتجاهين يقفان على طرفي نقبض، أحدهما يقف على النص الروائي من الخارج والشأنى يقف عليه من الداخل. وبالطبع نتج ذلك عن اختلاف رؤيتهما الفكرية للعالم والإنسان بصورة جلية.

غير أنه تبين وجود اتجاه ثالث يمكنه أن يجمع ميزات الاثنين معا، ورغم أنه لم يكتمل بعد ويصيح من القوة بحيث يقف كاتجاه مستقل، إلا أنه يمتلك من الإمكانيات ما يجعله قادرا على بلورة أطروحاته واستكمال صياغة مقولاته. ذلك هو الاتجاه الذى يمثله ميخائيل باختين بصفة خاصة، وكذلك لوسيان جولدمان فى بنويته التكوينية، خاصة أنه - بحكم المنهجية التى ينطلق منها - يسعى إلى توظيف إمكانيات كلا المنهجين معا. ومن المهم الإشارة إلى ما ألمح إليه بيبير زفا فى كتابه «النقد الاجتماعي»، من إمكانية أن يستخدم النقد الاجتماعي وعلم اجتماع النص علم الدلالة

البنوي في تقديم النصوص النظرية والأيدولوجية مثلها مثل النصوص الأدبية بواسطة نماذج فاعلية، متعتبا محاولات جرياس في هذا الاتجاه. غير أنه يرى أنه من المحال الاكتفاء بالتطبيق الآلي للمبني البنائي الذي اقترحه جرياس، حيث يحتاج علم اجتماع النص في رأيه لكي يتمكن من شرح البنى الفنية في سياقها الاجتماعي، إلى مفاهيم لغوية وسميوطيقية أخرى لا توجد في علم الدلالة البنوي، مع أخذه ببعض المفاهيم الأساسية الموجودة عند جرياس مثل مفهوم «الفاعل» أو النظرير الدلالي Isotopie semantique (١١٣) وهو ما يؤكد في تصوري أهمية دراسة كلا الاتجاهين، حيث يمكنهما أن يوفرا معا إمكانيات هائلة تستطيع إضاعة العمل الروائي من الداخل ومن الخارج معا، ولكن حتى تتسق الرؤية فلا بد من إقامة أو تطوير منهج يقوم بهذه المهمة المتكاملة دون أن يكون منقسما على ذاته من الناحية الفكرية العامة. وأتصور أن جهود باختين وجولمان يمكنهما أن يثلا أساسا معقولا جدا لهذا الطموح.

الهوامش

- ٧٠ - تودوروف، مقولات الحكاية الأدبية، مرجع سابق، ص ١٠٦.
- ٧١ - د. صلاح فضل، نظرية البنائية.. مرجع سابق، ص ٤٢٥ - ٤٢٦. ولزيد من التفصيل حول مفهوم «النموذج» أو «النمط» وتاريخ استخدامه في النقد الأدبي، انظر كتابه «منهج الواقعية في الإبداع الأدبي»، مرجع سابق، من ص ١٣٩ حتى ١٦٢.
- ٧٢ - د. صلاح فضل.. نظرية البنائية.. مرجع سابق، ص ٤٢٦.
- ٧٣ - نقلا عن: رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنوي، ترجمة منظر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، بيروت، ١٩٩٣، ص ٦٣.
- ٧٤ - نفسه، ص ٦٤، وأرى هنا خطأ في الترجمة، فالأصل المكتوب كالتالي: «قد عرف الشخصية بوصفها كانتا وليس بوصفها مشاركا»، والمعنى بذلك لا يتسق ومراعى البنوية وبارت باللات. وقد أكد لي صحة تصوري ورود نفس هذه العبارة عند جريثان كولر بالمعنى الذي أوردته في المتن، أي بتقديم المشارك على الكائن. (كولر، مرجع سابق، ص ١١٤).
- ٧٥ - انظر: زها، النقد الاجتماعي، مرجع سابق، ص ١٧٩ - ١٨٠.
- ٧٦ - نقلا عن بارت، مدخل إلى التحليل.. مرجع سابق، ص ٦٥.
- ٧٧ - عن كولر، مرجع سابق، ص ١٥.
- ٧٨ - تودوروف، مقولات الحكاية الأدبية، مرجع سابق، ص ١٠٦. وكذلك رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنوي، مرجع سابق، ص ٦٦.
- ٧٩ - بارت، نفسه، ص ٦٧.
- ٨٠ - كولر، مرجع سابق، ص ١١٥.
- ٨١ - بارت، مدخل إلى التحليل البنوي.. مرجع سابق، ص ٦٧.
- ٨٢ - كولر، مرجع سابق، ص ١١٧.
- ٨٣ - بارت، مدخل إلى التحليل البنوي.. مرجع سابق، ص ٦٦.
- ٨٤ - تودوروف، مقولات الحكاية الأدبية، مرجع سابق، ص ١٠٦.

- ٨٥ - لوكاتش، دراسات في الواقعية الأوروبية، مرجع سابق، ص ٢٩.
- ٨٦ - نفسة، ص ١٣١ - ١٣٢.
- ٨٧ - لوكاتش، دراسات في الواقعية الأوروبية، مرجع سابق، ص ٨٢.
- ٨٨ - لوكاتش، معنى الواقعية المعاصرة، سابق، ص ٣٩.
- ٨٩ - نفسة، ص ٦٦.
- ٩٠ - لوكاتش، تاريخ تطور الدراما الحديثة، شركة فرانكلين، بودابست، ١٩١١، الجزء الأول، ص ٧١ (بالمجرية)
- Lukas Gyorgy, A modern drama fejlodesenek Tortenete, Franklinc Traslut, Budapest, 1917. I Kotet, VI oldal
- ٩١ - لوكاتش، دراسات في الواقعية الأوروبية، مرجع سابق، ص ٩٧.
- ٩٢ - نفسة، ص ٩٤.
- ٩٣ - نفسة، ص ٨٩.
- ٩٤ - جورج لوكاتش، أهمية الواقعية النقدية اليوم، دار الآداب، بودابست، ١٩٨٥، ص ١٤٠ (بالمجرية)
- Gyorgy, Alritikaircalizmusjelentosegema, szepirodalmikonyvkiado, Budapest, 1985, 130
- ٩٥ - تيودور أدورنو، وضعية السارد في الرواية المعاصرة، ترجمة محمد براءة، فصول صيف ١٩٩٣، ص ٩٢.
- ٩٦ - نفسة، ص ٩٥.
- ٩٧ - زيا، مرجع سابق، ص ١٧٩.
- ٩٨ - بارت، التحليل البنيوي...، سابق، ص ٧٠.
- ٩٩ - نفسة، ص ٧١.
- ١٠٠ - بوطيب عبدالعالى، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي، عالم الفكر، برنية ١٩٩٣، ص ٣٣.
- ١٠١ - نفسة، ص ٣٥.
- ١٠٢ - المجلد بطرس سمعان، وجهة النظر في الرواية المصرية، فصول، العدد رقم ٢، ١٩٨٢، ص ١٠٣.
- ١٠٣ - لمزيد من التفصيل، انظر: بوطيب عبدالعالى، سابق، ص ٣٩ - ٣٩.
- ١٠٤ - بارت، التحليل البنيوي...، سابق، ص ٧٧.
- ١٠٥ - تودوروف، مقولات الحكاية الأدبية، ص ١١١.
- ١٠٦ - بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي...، سابق، ص ٧٢ - ٧٤.
- ١٠٧ - تودوروف، مقولات الحكاية الأدبية، ص ١١٢ - ١١٣.
- ١٠٨ - ريتيه ويليك، أوسن واربن، نظرية الأدب، ترجمة محيى الدين صبحى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ٢، ١٩٨١، ص ٢٣٥ - ٢٣٦.
- ١٠٩ - لمزيد من التوسع، انظر:
- د. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطنى للثقافة والفنون، الكويت، ١٩٩٢، ص ٢٩٩ - ٣١٢.
- د. صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص ٤٣٥ - ٤٤٠.
- ١١٠ - د. صلاح فضل، أساليب الرد في الرواية العربية، دار سعاد الصباح، الكويت، القاهرة، ١٩٩٢، ص ٨.
- ١١١ - نفسة، ص ١٠.
- ١١٢ - انظر كتابي سعيد يقطين:
- تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي بيروت - الدار البيضاء. ١٩٨٩.
- انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي بيروت - الدار البيضاء. ١٩٨٩.
- ١١٣ - بير زيا، مرجع سابق، ص ١٨٠ - ١٨١.



جارودى فى مصر مصر فى جارودى

مجدى جسنى

جارودى فى القاهرة، جاءنا بدعوة من وزارة الثقافة كي يلتقى مع مثقفى مصر ورواد معرض القاهرة الدولى الثلاثين للكتاب، يملؤه حماس الشباب وهو ابن الخامسة والثمانين، ويثق فى الانتصار ثقة من لا يخشى الهزيمة مهما كانت كبيرة، وأن تراه وتسمعه وتتابع لقاءاته فى المنتديات المختلفة التى حرص على زيارتها، يقفز إلى ذنك العديد من الأسئلة: ما بال مثقفينا وقد أقعدتهم الشيخوخة وسنوات العجز قبل أن يصلوا إلى ما وصل إليه جارودى من عمر؟ ولماذا لا يداخلهم حماس الرجل دون خوف أو حسابات لسلطة ما؟ وكيف نفتش عن هذه الثقافة الموسوعية التى تواصلت مع جارودى بلا انقطاع طوال مسيرته، عسانا نجدها فى عدد نادر من المثقفين، يعرفون معانى التواضع، ويدركون دورهم النموذجى مع أنفسهم ومع الناس، وهل يمكننا أن نعيش مثلما عاش، ونمر بنفس ما مر من تجارب، وتتخذ نفس المواقف، ونؤمن بالحق ذاته، ولا نخشى فيه لومة لائم أو جبروت جماعات الضغط أو مساومات أى لوى هنا أو هناك؟

لعلها المحسرة الداخلية التى انتابتنى وأنا ألق وراء «جارودى» فى لقاءاته المتعددة بالقاهرة، نعم الكلام الذى قاله فى أول لقاء له بمعرض القاهرة الدولى الثلاثين للكتاب، هو نفس الكلام الذى تكرر فى اللقاءات الأخرى، بلا زعن أو ملل من جانيه، لكنه الحرص الداخلى الذى يدفعه إلى كسب مناصرين جدد، حتى لو لم يفعلوا له شيئا، يكفيه فقط أن يعرفوا أنه فى يوم من الأيام مر من هنا

رجل مثقف اسمه «روجيه جارودي» سعى إلى قول الحقيقة بلا خوف. الجانب الآخر من هذا الحرص، هو حرصى أنا على الاستماع إلى التعليقات الجانبية، عن أحاديث الرجل، والأسباب التى دفعت إلى المجئ، إلى القاهرة طلباً لهؤلاء المناصرين، الذين شحت بهم الأوطان الواقعة بين ضروس الفك الصهيونى، ذلك الفك الأقوى والأقدر على قطع أى لسان يتفوه بجزء من الحقيقة، فما بالنا لو كانت الحقيقة كلها، أليس الأجدر فى هذا المقام أن نهتف على لسان الشاعر الفرنسى «بول إيلوار» للفرنسيين أنفسهم قوله الخالد: «أيها الحرية.. لقد ولدت كى أهتف باسمك»، إذ يبدو أن فرنسا اليوم تأكل تاريخها وأبنائها.

وبصرف النظر عن الحكم الذى أصدرته محكمة باريس الجزئية على «جارودي»، سواء بالإدانة أو البراءة، فتكتفينا بالدلالات التى أثارته هذه القضية - ولم تزل تثيرها - بما تمثله من أبعاد خطيرة، نرجو لها مزيداً من التضخم والتجسير حتى تتكشف ومؤسسات الحكم العربية كل الأبعاد، التى تهمننا - فى الواقع - أكثر من الحكم الصادر، خاصة أن «جارودي» نفسه لم يشغل باله كثيراً بهذا الحكم، ولم يصبه بالمعجز والشلل فى الدفاع عن رأيه وعن زيارة عدد من العواصم العربية للمفرض ذاته، وأكد هو ذلك فى كل اللقاءات التى عقدها بالقاهرة، بدءاً من معرض الكتاب، مروراً بنقابة الصحفيين، ونهاية بلقائه فى جمعية القانون الدولى.

فالرجل على يقين من أن الإدانة قادمة لا محالة، ولا خيار أمام القاضى فى ذلك، إذ يستند فى حكمه على نصوص ومواد معمول بها فى القانون الفرنسى، وافقت عليها الجمعية الوطنية - البرلمان - ورفضها مجلس الشيوخ، وهو القانون المعروف باسم «جيسر فايوس» - وزير المواصلات الفرنسى السابق - وهذا القانون صدر فى فرنسا فى ١٣ يوليو عام ١٩٩٠، والذى ينص على معاقبة كل من أنكر تعرض اليهود للقمع والإبادة خلال الحرب العالمية الثانية، وقال «جارودي» عن هذا القانون: «إنه يعيد فى فرنسا جريمة الرأى التى سادت عصر نابليون الثالث وجعلت قانوناً قمعياً يعرض ضعف المحجج».

صاحب السوابق

وليسست هذه هى المرة الأولى التى يقف فيها «جارودي» أمام المحكمة، فهو فى العرف الشعبى «صاحب سوابق»، بمعناها الإيجابي، إذ فى غضون عشر سنوات تعرض المفكر الكبير إلى محاكمتين، الأولى عام ١٩٨٧، والثانية هذا العام ١٩٩٨، والمحاكمتان دفعت بهما الجهات والجمعيات الصهيونية فى فرنسا ضد المفكر الذى تجرأ على قول الحقيقة، دون رهبة من جبهوت أو طاغوت الصهيونية، والواضح أن الصورة بين الأمس واليوم لم تتغير، التى رسمها هذا المفكر عن السياسة الإسرائيلية التى تجسدت فى خرقها لأبسط حقوق الإنسان، كما أن جارودي لم يغير موقفه منذ مقاله الشهير «بعد المجازر فى لبنان: معنى الاعتداء - الإسرائيلى»، حتى كتابه الحالى «الأساطير المؤسسة للسياسة الإسرائيلية»، الذى قامت عليه القضية الحالية.

ولعنا فى المحاکمتين أن نتحمل قول «سقراط» أثناء محاكمته - هو الآخر - عندما قال: «لا يلزمنى أن يقبل كلامى، وإنما يلزمنى أن يكون صائباً»، وهو المنطلق الذى دفع به جارودي فى قراءة تاريخ

الاستشهاد الصهيوني، ومحاولته الدائمة ابتزاز الإنسانية، بدعوى المحارق التي تعرض لها اليهود فى أفران الغاز التى أعدها هتلر لإبادةهم أثناء الحرب العالمية.

وقبل الدخول فى تفاصيل هذا التمثيل الذى سار على دربه عدد من الفلاسفة والمفكرين فى تاريخ أوروبا، لم يكن آخرهم «جارودى»، لنا أن نقف إيجابا عند مسيرة هذا المفكر، والحياة التى عاشها وجعلت منه قويا فى إيمانه بما اعتنقه من أفكار وقيم محصها العلم والبحث تمحصيا. إذ ولد «جارودى» بمدينة «مرسيليا» الفرنسية فى ١٨ يوليو عام ١٩١٣، لأبوين ملحدتين، فى بيئة عمالية متواضعة، وفتحت عيناه على بوادر الأزمة الاقتصادية العالمية التى زعزت الثقة فى النظام الرأسمالى، وعلى انتشار الفاشية فى إيطاليا، ووصول هتلر وحزبه النازى إلى الحكم فى ألمانيا، ووسط هذا المناخ من القلق والإحساس بعيشية الحياة، قرأ كتابا ظل الأثير لديه طوال حياته، وهو كتاب «خوف وارتجاف» لكبير كيجارد، وتأثر بتأملاته فى واقعة إذعان إبراهيم (عليه السلام) لربه، وإقباله بإيمان على التضحية بابه، على عكس المناهج المحدودة، ولذلك يقول هنا:

«يبقى القبول بكلام الله بلا قيد أو شرط هو المثل الهادى فى مركز حياتى»، ومنذ هذه اللحظة تبلورت فى عقله وروحه القضية التى ستشغله طوال حياته، وأن يصبح للحياة معنى.

وفى مقبل حياته اتخذ قراراتين لم ير فيها أى تناقض، فقد اعتنق البروتستانتية فى سن الرابعة عشرة، ثم انضم إلى الحزب الشيوعى الفرنسى وهو فى الثانية والعشرين، أملا فى عالم أكثر عدالة وإنسانية، عندما أصبحت الاشتراكية هى طريق الأمل الوحيد أمام قطاعات واسعة من الشباب الأوروبى وشباب العالم الثالث أيضا، وهو يؤكد ذلك بقوله: «لم أكن فى يوم من الأيام ملحدا، حتى عندما كنت عضوا فى اللجنة المركزية للحزب الشيوعى الفرنسى، فقد كنت فى الوقت نفسه رئيسا للشباب المسيحيين البروتستانت، وانتميت للحزب الشيوعى كمسيحي».

وفى العام نفسه الذى انضم فيه للحزب الشيوعى، قرر «جارودى» الدراسة فى جامعة «رايباندرناط» طاغور، حيث كان مشعبا بروحانية الهند، لكنه لم يجد الطريق لتنفيذ هذا القرار، إلا أنه يكشف عن جذور التطورات الفكرية اللاحقة لجارودى ورؤيته التى تستبعد أى تناقض بين العقلانية والروحانية.

وفى الجزائر أول لقاء مباشر لجارودى مع الإسلام، كمنظومة قيم ذات مصادر غير غربية، وفى ٤ مارس عام ١٩٤١ تزعم جاروى مظاهرة لحسمائة من زملائه المناهضين لسياسة فرنسا وللنازية فى معتقلهم بجلطة جنوبى الجزائر، وبعد ثلاثة إندارات من قائد معسكر الاعتقال لهم، أصدر أوامره للجند بإطلاق النار عليهم، فرفضوا حتى بعد تهديدهم بالسياط، ولم يفهم جارودى سبب رفضهم للوهلة الأولى، لكنه عرف فيما بعد أن هؤلاء الجنود كانوا من الجزائريين المسلمين، وأن شرف المحارب المسلم يمنعه من أن يطلق النار على أعزل، وعرف يومها أنه أمام منظومة قيم متكاملة لها اعتبارها، يقول: «وكانت هذه أول مرة أتعرف فيها على الإسلام، من خلال هذا الحدث المهم فى حياتى، وقد علمنى أكثر من دراسة عشر سنوات فى السوربون».

ومنذ ذلك اليوم عكف جارودى على دراسة تلك الحضارة على الشاطئ الآخر من البحر، وفى عام ١٩٤٦ وضع كتابا بعنوان «الإسهام التاريخى للحضارة العربية فى الحضارة العالمية»، سرعان ما

ترجم للعربية ونشره ضباط وطنيون مصريون في القاهرة، وبسبب هذه الدراسة ذاتها ومخالفاتها للتوجه الفكرى والسياسى السائد فى فرنسا وأوروبا آنذاك، طرد «جارودى» من تونس.

ومنذ عام ١٩٤٥ يصبح جارودى ولسنوات طويلة عضواً فى الجمعية الوطنية (البرلمان) فى فرنسا، ويبدأ عام ١٩٤٧ فى وضع موسوعة النهضة الفرنسية، التى حشد لها أكبر مبدعى العصر حول بقعة الثقافة الوطنية الفرنسية، متتهجاً فيها قضية المصير الإجمالى للإنسان، وهو المنظور الذى كان له الأثر البالغ فى مشروع إصلاح التعليم فى فرنسا.

وفى عام ١٩٥٣ جاءت رسالته للدكتوراه بالسوربون حول «النظرية المادية للمعرفة» ، وهو ما اعتبره فيما بعد أسوأ كتبه، والكتاب الوحيد الذى منع إعادة طبعه فيما بعد، والذى قال عنه: «لا عذر لى إلا التصور الخاطئ للروح الحزمية، التى تحمل من المشاركة فى الأخطاء الفكرية للرفاق واجبا»!

وتنتهى هذه الفترة فى حياة «جارودى» بتفجر الأزمة وحلة القلق إزاء المشروع الحضارى الغربى كله، والتى لخصها بقوله: «لقد كانت الثورة تعنى حتى ذلك الوقت الوعى بأزمات الواقع القائم، بينما أصبح الأمر الآن يتعلق بالحاجة إلى نظم جديدة للحياة كلها».

ويقول «قواد السعيد»: إن مدخل جارودى للحضارات غير الغربية، لم يكن مدخلا معرفيا أيديولوجيا، بقدر ما كان مدخلا يختلط فيه جانب الإيمان الصوفى والتأمل الجمالى فى الوجود فى الوقت ذاته، فنجد الخمسينيات والرجل يمارس التدريس فى الجامعة كأستاذ لعلم الجمال وفلسفة الفن، وكماركسى مجدد جاء كتابه «واقعية بلا ضفاف» عام ١٩٦٤، ليفجر نقاشا واسعا فى الأوساط الثقافية عامة، إذ أعاد النظر فى المفهوم الضيق الذى كان سائلا آنذاك حول الواقعية فى الفن، من خلال دراسة مبهرة أبرزت تلك النقلة الكيفية التى أحدثها كل من بيكاسو فى الفن التشكيلي، وكافكا فى الأدب.

ويواصل «جارودى» فى هذه المرحلة مسيرته الفكرية التى أنتجت فى نهاية المطاف إعلان اعتناقه للإسلام، وأن جذور الحضارة الغربية نبتت فى الشرق فى حضارة مصر فى أفريقيا، وحضارة ما بين النهرين فى العراق.

ألف «جارودى» حوالى خمسين كتابا، ترجم منها إلى العربية عشرين كتابا، تمثل الذخيرة الحية لرؤية مفكر ماركسى مجدد، لم ينف الجانب الروحى فى حياة الإنسان، وسعى بكل قوة لتأكيد الإعلاء من شأنه، وشاهد على هذا التردى الذى يعيشه العالم المعاصر، متجسما فى الرؤية الأخرى لهذه الخسارة التى تدعى الحرية والديمقراطية فى جانب، وتحجب الجوانب الأخرى، حتى يظل يرقها لامعا، يزين للناس التطلع إليهم، وتمس قاصرى النظر الذين لا يرون من هذه الحضارة إلا جانبها اللامع.

حديث القلب

فى كل لقاءات «جارودى» بالقاهرة خلال شهر فبراير ١٩٩٨، جاءت الأحاديث واضحة وجلية، أثر فى بدايتها أن يفتتحها بقوله «بسم الله الرحمن الرحيم»، موضعا أن القضية المنظورة فى الحقيقة

هي محاولة تثبيت الأفكار عندما يتصوره الإسرائيليون، خاصة أنهم أدخلونا إلى الماضي، وإلى الوجود عند عدد اليهود الذين أحرقوا في محارق النازي، وغيرها من القضايا التي تعرضت إليها في كتاب «الأساطير المؤسسة للسياسة الإسرائيلية»، فمشكلة إسرائيل الحالية والتي ترجع إلى عام النكبة ١٩٤٨، وبمساعدة أمريكا من شأنها أن تفجر حربا عالمية ثالثة، وما أثار حظيتي لكتابة هذا الكتاب، هو قراءتي لكتاب «صدام الحضارات» الذي توقع فيه كاتبه نوعا من الصدام بين الحضارة الشرقية ممثلة في الإسلام والكونفوشيسية، وبين الحضارة الغربية ممثلة في المسيحية واليهودية، وبالطبع المشروع الأمريكي الحالي يفكرنا بكتاب هرتزل، الذي صدر عند بداية التفكير في نشأة الدولة الإسرائيلية، لأنه يتمثل في نفس الدوافع في محاولة تقويم الحضارة الغربية مقابل البربرية الشرقية، فالهدف الإسرائيلي الحالي هو محاولة اهتزاز البلدان العربية، وهو الهدف الذي جعلني أكتب هذا الكتاب.

وتركزت معظم الأسئلة في معظم لقاءات جارودي حول العراق والأزمة الحالية، وانهيار الشيوعية والعدوان الدائم على الإسلام، باعتباره العدو الآخر للغرب، والعولمة، ومستقبل العرب والإسلام في ضوء الهيمنة الأمريكية وسيطرتها، والمقارنة بين سلمان رشدي الذي دافع عنه الغرب، وعن حرية عندما وجه شتائمته للعرب والمسلمين، وبين حرية «جارودي» في رؤيته للسياسة الإسرائيلية.

يقول «جارودي»:

«ما يخص سلمان رشدي الذي اعتبره البعض رمزا لحرية الفكر، طالما أن هذه الحرية سوف تدين وتشتم أحدا آخر غير إسرائيل، ولذلك لم يجدوا غضاضة في الدفاع عن حرية، في حين اعتبروني أنا مهما في هذا السياق، سياق الحرية، وشخص غير مرغوب فيه، والرء على هذا السؤال لا يفهم إلا إذا عرفنا أن السيطرة على وسائل الإعلام في الغرب، هي في أيدي الصهيونية بنسبة لا تقل عن ٩٥٪، وباسم الحرية من الممكن في أوروبا، أو تحديدا في فرنسا أن تنتقد ميتران أو أي شخص آخر، وصولا إلى بابا الفاتيكان، لكن لا يمكن أن تقترب من إسرائيل، وإلا فأنت في هذه الحالة ضائع لا محالة».

ويضرب جارودي المثال على حرية التعبير في فرنسا وهو عندما نشر كتابه «فلسطين أرض الرسالات الدينية» إذ وجد الناشر نفسه مهددا بعدما حظمو مكتبته، واضطر أن يرسل إلى بقية الكتب التي كانت عنده، حتى ينفذ بجلده من هذه التهديدات التي تلاحقه، أيضا هناك مثال آخر هو فترة أزمة الخليج، وفي هذه الأزمة لم يتحدث جارودي عن صدام أو النظام العراقي، لكنه انتقد اشتراك فرنسا في هذه الحرب التي رآها استعمارية، لكن السيدة التي سمحت له بإجراء هذا الحوار في التلفزيون الفرنسي، طردت في اليوم التالي مباشرة، لأنه قال ما لا يجب أن يقال، وانتقد تبعية فرنسا لأمريكا بهذا الشكل المخزي، المثال الآخر الذي ضربه «جارودي» هو ما ظهر ووضع بعد صدور كتابه «الأساطير المؤسسة للسياسة الإسرائيلية»، إذ حدث أن تعرض الناشر لهجوم جسدي، واضطر أن يزيح كل النسخ من المكتبة، وهو ما حدث أيضا لناشر آخر في اليونان - الكتاب ترجم ونشر في ٢٣ بلدا - وحدث اعتداء على الناشر اليوناني بالموتوف، كما أن كل المكتبات التي عرضت ونشرت الكتاب في سويسرا تم تقديمها إلى المحاكمة، وحكمت عليهم بالإدانة، رغم أن هذا الكتاب لم يتم



منعه أو تداوله في فرنسا حتى الآن.

وأوضح ما ظهر أثناء محاكمته، التي تبين كيفية التعاطي بالكلبات والمفاهيم، محاولين أن يظهروني كمعاد للسامية، وهنا غير حقيقي، إذ أنتى أحترم اليهودية، وأعادى الصهيونية كسياسة عدوانية، ولكنهم لا يريدون أن يأخذوا هذا في الاعتبار، وأرى أن أوضح أنه وصلت لى رسالة من الفنان اليهودى «مينسون» - الموسيقار - الذى أرسل لى كتابا كتبه والده عن انهيار اليهودية، وتصوره فى هذا الانهيار لليهودية سيتم على يدى الصهيونية، لأنهم نزعوا «الله» من اليهودية، ووضعوا بدلا منه «إسرائيل»، وهذا الفنان اليهودى قال لى إن والده كان حاكما إسرائيليا، وأوضح إننى بين المسلمين مثل والده وسط اليهود، لموقف الرفض والمعارضة الذى اتخذه من هذه السياسات الإسرائيلية.

وجاء سؤال عن اعتناق جارودى للإسلام وهل كانت ستتم محاكمته لو لم يتم هذا الاعتناق للإسلام. وهنا رد جارودى على أن مسألة حقوق الإنسان هنا تبدو مزدوجة، كما هو الحال فى حالة العراق مثلا، إذ يعتبرونها لم تستجب لقرارات الأمم المتحدة، وبالتالي يوجب ذلك أن تقع عليها العقوبات، فى حين أن إسرائيل فى المقابل رفضت ١٧٢ قرارا لهذه الأمم المتحدة، ولم تحدث لها أية عقوبات، وكذلك الحال عندما أعلنت إسرائيل عن ضمها للقدس، رفضت أمريكا هذا الضم لكن الأمم المتحدة لم تقرر أية عقوبات، ولم تقبل أمريكا هذا، ونجحت محاصرة العراق، وهناك ٥ آلاف طفل عراقى مهردون تحت هذا الحصار، وهو ما يعنى عدم العدل، بل الظلم البين، فى حين ترى أن القدس مدينة دينية، لكن الكويت عاصمة محاطة بهرايميل البترول، الافك الحادث حاليا، الذى ترصده حول ما يتعلق بالعراق، والقول بعملية التفتيش التى نسمع عنها منذ ٧ سنوات، ولكنها لم تتم، رغم أن التفتيشات التى فتلكها أمريكا وتستطيع أن ترصد كرة تنس على بعد ٣٦ ألف كم، وهو ما يعنى أن الإصرار على دوام هذا التفتيش وعدم الانتهاء منه أن القائمين عليه إما أن يكونوا متخلفين أو لديهم سوء طوية، وهى الأساس، لذلك أرى أن هذا التفتيش هو فى الأصل تفتيش سياسى، وكأنهم سيظلون يبحثون عما يخبأه صدام حسين تحت سريره من قبائل نووية، ونتيجة هذا التفتيش هو وجود أكثر من ٣٠٠ ألف طفل أقل من ٥ سنوات معرضين للتدمير، والدور القادم على إيران ثم ليبيا وربما تدور الدائرة على دول الخليج نفسها.

ورحب الكاتب «أحمد سويلم» بوجود جارودى كمضو فخرى لاتحاد الكتاب المصريين، وتساءل عن تسلسل الصهيونية إلى كل النظم الحاكمة فى العالم، فى السياسة والاقتصاد والاجتماع، وكان الأمر أصبح بوجود فريقين فريق يخطط ويفكر، وفريق آخر يتنفذ ما تم التفكير له. فما رؤيتك لمستقبل العالم بعد هذا الخلل الذى حدث على يد الصهيونية؟

ورحب جارودى بعضوية الاتحاد، رغم أنه لا يكتب بالعربية، لكنه فخور بهذه العضوية، وأشار إلى أن الخلل القائم يعود إلى الهيمنة الأمريكية التى تود أن تفرض نسيطرتها على العالم وعلى جميع المنظمات العالمية. والسؤال الذى يطرح نفسه الآن هو: ما رد الفعل وماذا نفعل؟

وأجاب بأن العلاج المتواضع الذى يأتى منه كمواطن بسيط لا يعطى النصائح لأحد، لكن هناك أربعة طرق لمقاومة هذا الخلل بعدما أصبحت الأمم المتحدة أداة أمريكية، والجريمة الجديدة التى تتم

اليوم، وهي جريمة إبادة شعب بالكامل في العراق، والموقف الذي يجب أن نأخذه هو أن نستقيل من هذه المنظمة «الأمم المتحدة»، فكلنا يعرف أن الجأت وما تفرضه علينا من قيود وكذلك البنك الدولي والموقف الواضح هو رفض كل هذه المنظمات الدولية التي يتم عبرها الجرائم ضد الشعوب الضعيفة. والخطة الثانية التي أتصور أنها إيجابية، هي العمل على إنشاء باندونج جديدة التي نشأت في الخمسينيات في ظروف تاريخية مختلفة، في إطار الثنائية، وجمعت تحت لوائها الدول التي عانت من الاستعمار ومن ضغوط الهيمنة العالمية وحاولت أن تشكل نوعا من الحيايد، والآن نظرا لعدم وجود هذه الثنائية اليوم فيجب أن نجتمع البلاد في باندونج جديدة ضد سياسة الحرب التي تخوضها أمريكا ضد الدول الضعيفة، وألا تضم هذه المجموعة دولا عربية فقط، بل من الممكن أن تنضم إليها الصين التي ترفض هذه السياسات التي تنتهجها أمريكا.

وعناصر هذا التجمع بدت واضحة في مقاطعة مؤتمر الدوحة، في الوقت الذي بدأت فيه أعمال القمة الإسلامية في إيران، وهذه مبادرة إيجابية، في ظل المبادرة الثالثة من وجود طريق الحرير الذي يسمى إلى وحدة العالم، بعيدا عن مفاهيم العولمة التي لا تؤمن إلا باله واحد وهو إله السوق، حيث كل شيء يباع ويشترى، وربما تكون هذه الخطوات صعبة، لكنها تمثل دافعا إذا ما عرفنا أن الاقتصاد الأمريكي يعاني من حالة متفردة، ولا يستطيع أن يستقن عن مليارين من زائته، كما لا تستطيع أن تعيش إسرائيل أكثر من ٦ شهور بلا حماية أمريكية، فقد قال أحد الكتاب الإسرائيليين إن إسرائيل يحميها قفاز من الصلب مبطن بالدولارات.

أما الإجراء الرابع فهو السعي لخلق سوق مشتركة لهذه الجماعة، ولا أعتقد أنها فكرة خيالية، لأن ٧٥٪ من الإمكانيات الطبيعية موجودة في دول العالم الثالث في هذه الحالة ستحل مشكلة فلسطين والعراق.

ورفض جارودي الإجابة على السؤال الخاص برأيه في الأنظمة العربية مؤكدا إن لم يأت ليعاقب أحدا أو يكافأ أحدا، وإنما أنا هنا غريب، فقط أقول رأي، وربما أرى أن الإرادة الشعبية في الدول العربية هي البداية في التحقق وأنا أرد على ما يقال في فرنسا عن حقوق الإنسان إنه قبل أن تعطي فرنسا دروسا للآخرين، من المستحسن أن يكتسوا أمام بابهم.

وقال جارودي إن المستعمرين القدامى أصبحوا الآن مستعمرين - بالفتح - كما أن اتفاقية ماستر خيت التي أكلت على أن أوروبا هي العاصم الاقتصادي للاتحاد عبر الأطلسي، لكنها تبدو كما لو كانت تابعة لأمريكا، وكل أوروبا بها قانون جيسو، تخضع لأمريكا، والعملة التي يطلق عليها البعض هي استعمار من نوع جديد، ويكفي أن نجد بريطانيا هي أولى الدول المدافعة عن ضرب العراق في إطار تضامنها وتبعيةها لأمريكا، وهنا إعادة إنتاج للاستعمار مرة أخرى من جديد.

نجوم آخرون

لم يكن جارودي وحده هو نجم معرض القاهرة الدولي للكتاب في دورته الثلاثين، لكن النجوم الحقيقيين بعد جارودي في الدورة الثلاثين لمعرض الكتاب كانوا: عبد الرحمن الأبنودي،

والمصادرة، وتزوير كتب نزار قباني، وارتفاع الأسعار.

أما الأبنودى فقد استطاع أن يقود بنفسه تنظيم وترتيب ودعوة المشاركين في الاحتفالية التي أعدها معرض الكتاب له في سراى الإسكان، والتي شارك فيها ماجدة الرومي ومحمد منير ومحمد رشدي وإبراهيم فتحي وجمال القبطاني وسيد خميس ود. يسرى خبيس وآخرون، هذا في الوقت الذي ألقى فيه معرض الكتاب احتفاليتهين أخريين عن نزار قباني ونازك الملائكة، ولم يجد الجمهور أمام نجومية الأبنودى سوى تحطيم الأبواب لمشاهدة نجوم الاحتفالية، كما لم يجد الأبنودى إلا التعبير عن زهقه من هذه اللعبة الضيقة التي حشر فيها معرض الكتاب نجوم احتفالية الأبنودى بلا داعى.

والنجم الآخر هو غياب المصادرة، إذ لاحظ الجميع أن الكتب التي سبق مصادرتها لبعض المفكرين أمثال سيد القمنى وخليل عبد الكريم وصادق العظم وسعيد العشماوى، معروضة في الأجنحة المختلفة بالمعرض، وهذا يحسب لهذه الدورة من معرض الكتاب، التي أتاحت كل الكتب بلا خوف أو قلق أو تحسب للمفتشين الذين يفتشون معرض الكتاب عادة بتقرير المصادرة، وهو ما نتمناه دوما في الدورات القادمة.

والنجم الثالث هو «نزار قباني» الشاعر العربى الذى أكدت وعكته الصحية التي مر بها العام الماضى مكانته الجدير بها في قلوب الجمهور العربى، كما أكدت ريادة مع آخرين لحركة الشعر العربى الحديث، لكن دار الحسام - وهى دار نشر مصرية صغيرة - سعت إلى تزوير عشرة كتب له، أمعانا في هذه المحبة ورواجها، مما دفع دار الآداب - صاحبة الحق في نشر وتوزيع كتب نزار قباني - أن لجأت إلى النيابة لمقاضاة دار الحسام على ما اقترفته من تزوير، وانتهاكها لحقوق الملكية الفكرية، التي تضيق العائد على المؤلف ونشره الحقيقي، ولعله من الغريب أن تتم هذه الفعلة في الوقت الذي عقدت فيه بالقاهرة الندوة الدولية لحماية حقوق الملكية الفكرية تحت رعاية السيدة سوزان مبارك - حرم رئيس الجمهورية - مما دفع اتحاد الناشرين العرب إلى التأكيد على معاقبة الناشر المصرى إذا ما حكم القضاء ضده ومصادرة الكتب المزورة وحرقها، وهو ما تم من قبل مع ناشرين آخرين في معارض عربية أخرى.

أما النجم الرابع الذى زاحم جارودى في معرض الكتاب هذا العام فهو الارتفاع الرهيب في أسعار الكتب، والتي جعلت الكثيرين ينظرون بحسرة إلى إنتاج المشروع القومى للترجمة الذى صدر منه ٢٨ كتابا بالمجلس الأعلى للثقافة، وإلى إصدارات دار الكتب المصرية، وإلى إصدارات دار المدى السورية، التي تميزت هذا العام بإنتاجها المهم والفريد، مما جعلها تنتهى مما حملته معها إلى القاهرة مرتين في أيام المعرض، رغم ضيق ذات يد المصريين.

المصري من مثله (الشخصية المصرية فى الأمثال الشعبية)

عرض نقدي: غادة الحلواني

يتحدث د. عزة عزت فى هذا الكتاب (الشخصية المصرية فى الأمثال الشعبية كتاب الهلال - سبتمبر ١٩٩٧) أهم ملامح وسمات الشخصية القومية المصرية، من خلال تحليل مضمون الأمثال الشعبية المصرية، وقد انتهت إلى إبراز ست سمات رئيسية هى: ساخر، متدين، طيب عصى، عاشق للاستقرار، فنان، ذكى حكيم. وتتفرع من كل سمة رئيسية عدة سمات فرعية.

تعرض د. عزة عزت الشخصية القومية - بوجه عام - كما يلي:

«تشكل الشخصية القومية من مجموع السمات الفردية التى تكتسب صفة العمومية، والتى يمكن أن نقول عنها «إنها سمات سائدة بين معظم أفراد مجتمع ما».

والواقع أن هذا التعريف تعريف عام للغاية، خاصة أن مفهوم الشخصية القومية يشهد تعددا فى المدارس الفكرية، حيث قامت كل مدرسة بوضع تعريف خاص، ومنهج متميز عن المدرسة الأخرى للمفهوم. وتكفى الإشارة إلى أحد المصادر التى اعتمدتها د. عزة عزت فى كتابها، وهو كتاب الأستاذ سيد ياسين «الشخصية العربية بين صورة الذات ومفهوم الأخرى»، حيث قام الكاتب من جهة بتوضيح المدارس الرئيسية المختلفة للدراسة الشخصية القومية، ومن جهة ثانية، قام بتحديد المدرسة الفكرية التى اعتمدها فى دراسته للشخصية العربية.

إن هذا التعميم الذى لم يستند - على الأقل - لمصدر ما فى تعريف الشخصية القومية، قد اضطر د. عزة عزت إلى أن تستعين بدراسات سابقة عن الشخصية القومية المصرية، منها دراسات اتخذت المنهج التاريخى والأثروبولوجى، ومنها دراسات اعتمدت «علم الثقافة الشعبية» لتحديد أهم ملامح وسمات الشخصية المصرية، كإطار عام لبحثها فى الكتاب الذى نحن بصدد مناقشته.

فى حقيقة الأمر، لا تعد المزاوجة بين المناهج المختلفة خطأ منهجياً، إلا أن جوهر دراستها أو منهجها الذى اتبعته، وهو الاعتماد على الأمثال الشعبية فقط - كأحد صور الفولكلور المصرى - لدراسة ملامح وسمات الشخصية المصرية، قد جعلها تستعين بتلك الدراسات الأخرى، لتحديد الملامح الرئيسية للشخصية المصرية. فقد ذكرت وبخفة منهجية «قد تبرز آراء تقول إن اختيار المثل الشعبى بالذات لتحليل مضمونه والخروج بنتائج تحدد سمات شعب مصر، اختيار متعيز».

وترد د. عزة عزت أن حجة هؤلاء تكمن فى أن «الأمثال الشعبية غير متداولة إلا بين العامة من الناس»، أو أنها «أسلوب سوقى فى الحديث»، أو أنها «مجرد تراث». وترد د. عزة عزت على الحجة الأولى فقط، وهى بالفعل الجديرة بالاهتمام لأن المحتجين الآخرين لا تصدران إلا من لا يعنيههم علم الثقافة الشعبية بقولها «لاحظت» (١) (إشارة التعجب فى كاتب المقال)، أن الأمثال أو المتبقى منها متداول بين جميع أفراد الشعب المصرى (...) كما أن لكل فئة أو طبقة أمثالها المختارة المتداولة بينها والتى تعبر عن بيئتها وقيمتها».

يبدو أن لا حجة للدكتورة عزة عزت على ردها هذا، سوى ما جاء فى دراسة د. فاطمة المصرى «الشخصية المصرية، من خلال دراسة بعض مظاهر الفولكلور المصرى» (أعد المصادر المهمة للكتاب، فى دراسة تطبيقية قامت بها د. فاطمة المصرى لبعض الأمثال الشعبية فى صفحات ١٤٣ و ١٤٤ لتقيس بها نسبة تداول الأمثلة الشعبية بين فئات اجتماعية مختلفة، من خلال عينة محدودة، إلا أن هذه الدراسة التطبيقية لم تحدد على وجه الدقة ما هى الأمثال المتداولة بالفعل بين الطبقات المختلفة ومدى تأثيرها، والعلم بها كقيم بين الطبقات المختلفة.

من جهة ثانية، يبدو أن هذا رأى، يتجاهل بالفعل مفهوم «الشعبى»، وهو ما لم تقم د. عزة عزت بوضع تعريف محدد له، تتبناه من خلال دراستها، لهذا جاءت الأمثال عن طريق ملاحظتها، متداولة بين جميع أفراد الشعب المصرى، وهو الأمر الذى يغطى التعريف المعمم للشخصية القومية، فمن هو الشعب المصرى، وإذا كانت له فئاته وطبقاته المختلفة، والتى تأتى الأمثال لتعبر عن بيئة وقيمة كل فئة، فما هى تلك الأمثال على وجه التحديد، التى تعبر عن بيئة وقيمة كل فئة، وإذا كان هناك تمايز، فلماذا التعميم؟ وما سنده المنهجى؟

صعوبة

بالرغم من جميع المحظورات المنهجية فى استخدام الأمثال الشعبية فقط لتحديد ملامح الشعب المصرى، أو أى شعب على الإطلاق، وهو الأمر الذى لم تتكلف د. عزة عزت أى عناء فى توضيحه أو

تبريره على نحو علمي، إلا أنه على الأقل كان يجب تصنيف الأمثال طبقا للطبقة أو الجنس أو العصر، وتحديد الفترة الزمنية التي تتم دراسة الأمثال خلالها، بل وتحديد الفترة الزمنية للأمثال على وجه التقريب، لأن تحديد «عمر - الفترة الزمنية» للأمثال، والفترة الزمنية التي تتم دراسة الأمثال خلالها، يعنى مدى فاعلية هذه الأمثال كقيم ومعايير إذا ارتضينا كل التعريفات التي ذكرت عن الأمثال، وتعنى أيضا الأخذ في الاعتبار الحالة الاقتصادية - الاجتماعية التي تسود المجتمع، وهو الأمر الذي لم تستطع أى دراسة عن الشخصية القومية المصرية، سواء اتبعت المنهج التاريخي أو الأنثروبولوجي أو الفولكلوري، أن تتجاهله، وبالفعل تذكر د. عزة عزت أن هذه الأمثال تعبر عن وضع المجتمع المصري، منذ ثلاثة عقود، وقد حدثت تغيرات جمة عليه الآن، تستدعى منها القيام بدراسة أخرى؟! بينما في وضع آخر، تذكر أن الأمثال الواردة، هي الأمثال المتداولة الآن، وقد قامت بعملية قياس لتعرف المتبقى من الأمثال، حيث قارنت بين «بعض كتب الأمثال، القديمة والحديثة» ولكن ما هو الأسلوب الذي اتبعه د. عزة عزت، لتتيقن من أن الأمثال التي وردت هي الأمثال المتداولة والمثيقة بالفعل؟!

وهكذا تعود د. عزة عزت لتؤكد بحسم رأته برغم التباينات والاختلافات الطبقيّة والريفية - الحضرية والجنسية والوظيفية - المهنية، وعوامل التنشئة والتعليم والتربية، «إلا أنه ما يزال يمكن القول إن هناك خلقا عاما وسلوكا مشتركا يعكسه (المثل الشعبي)، بل هو الأداء المثالي للتعرف على سمات الشخصية المصرية، لأنه قوانين اجتماعية شبه ملزمة، يخضع لها الجميع بصورة عامة أيا كانت طبقتهم خاصة الطبقة الشعبية بل وأغلبية الطبقة المثقفة».

قد نتفق على وجود خلق عام وسلوك مشترك، إلا أنه من الصعب أن يعكسه فقط المثل الشعبي، في دراسة علمية جادة، كما أنه يجب تحديد الطبقة الشعبية وما هي فئاتها الاجتماعية، وتحديد الطبقة المثقفة وأصولها الاجتماعية واتجاهاتها الفكرية.. إلى آخره، لكي نتفق بالفعل على وجود خلق عام وسلوك مشترك بين جميع الطبقات المختلفة.

في حقيقة الأمر، لقد استعانت د. عزة عزت بتلك الدراسات عن الشخصية المصرية، لتستخلص السمات الأساسية لهذه الشخصية، كما ذكرت في تلك الدراسات، ثم قامت بالكشف عن هذه السمات، لتأكيدا أو دحضها من خلال الأمثال الشعبية المصرية، أي اختبرتها، من خلال معيار واحد فقط هو الأمثال الشعبية المصرية، هذا من جهة، ومن جهة ثانية، أكدت استحالة دراسة سمات وملامح الشعب المصري من خلال الأمثال الشعبية.

إن المؤلف هو استخراج السمات والملامح للشخصية القومية، من خلال دراسة بعض ظواهر الفولكلور، أو من خلال حدث تاريخي معين، أو من خلال تحليل خطاب فئة اجتماعية معينة، أو من خلال دراية ظاهرة معينة والمثل المجدد للحالتين السابقتين، هو كتاب د. سيد عويس «ظاهرة إرسال الرسائل للإمام الشافعي»، أو تحليل خطاب نخبة معينة، خلال حدث تاريخي معين، أو دراسة سلوكهم تجاه حدث معين».

إن الفرض الأساسى للكتاب، هو تأكيد أو دحض بعض السمات التى ذكرت فى بعض الدراسات التى اختارتها د. عزة عزت عن الشخصية المصرية، من خلال الكشف عنها فى الأمثال الشعبية. أما الفرض الفرعى، وهو خطوة مترتبة على الفرض الأساسى، هو حسم بعض القضايا المثارة حول الشخصية المصرية، مثل هل هذه الشخصية امتداد طبيعى للشخصية الفرعونية أم للشخصية العربية، أم هى مزيج منهما؟ وقد اهتمت د. عزة عزت بالشق الثانى من السؤال، حول العلاقة بين الشخصية المصرية والشخصية العربية.

بداية، ترى د. عزة عزت أن الشخصية المصرية، مزيج لثقافات مختلفة إلا أنه بإيضاح رأيها - من خلال التحليل الكسئ للأمثال الشعبية، قد خلطت الكثير من الأوراق، فقد ناقشت على وجه التحديد رأى د. فاطمة المصرى فى هذا الأمر، حيث سردت د. عزة عزت، سمات الشخصية المصرية، التى أوردها د. فاطمة المصرى، فى دراستها المذكورة سابقا، ورأت أنها سمات سلبية، مرجعها الفتح العربى. وسنورد بعضا من تلك السمات فيما يلى، مع التنويه أننا لا نناقش القضية بحد ذاتها ولكن نكشف عن النتائج التى خلصت لها د. عزة عزت فى هذا الشأن.

السمة الأولى: الفردية والسلبية، وترى د. فاطمة المصرى أنها ثورة ضد الجماعات التى ينتمى إليها الفرد المصرى، بينما تراها د. عزة عزت أنها سمات مستحدثة ودخيلة، إلا أنها لم تناقش أسباب هذا الرأى، برغم أنها من السمات الفرعية التى اتسمت بها الشخصية المصرية فى دراسة د. عزة عزت. السمة الثانية: روح الفوضى وعدم الطاعة للسلطات والافتقار إلى الوعى الاجتماعى والمسئولية الوطنية، فما هو الرابط أو العلاقة بين عدم الطاعة للسلطات والمسئولية الوطنية؟

السمة الثالثة: الميول العدوانية، وبينما ترى د. فاطمة المصرى أن هذه الميول العدوانية واستخدام التعادب كأسلوب أو وسيلة لإخفاء العداء الناتج عن الفقر والكبت الجنسى والاقتصادى والسياسى، كمولد لهذا العداء، ترى د. عزة عزت أن مصر الفقيرة دائما، لم تجد متنفسا عن هذا القهر بالعدوان، بل عبرت عنه بالفنون الشعبية، وفى لونين لا ثالث لهما: التصوف والمجون أو التحامق.

أولا: ترى د. عزة عزت أن تلك السمات مؤقتة، ولم تتخذ معنى المؤقت أو مدام، بل وترجعها من ناحية ثانية إلى أنها سمات عربية، وليست مصرية أصيلة، وهنا نستطيع تحديد المؤقت بأنه منذ الفتح العربى، أم لعله منذ هجرة العمالة المصرية إلى الخليج، فى فترة السبعينيات، مع بداية الانفتاح الاقتصادى، حيث تقول إن هذه السمات يتسم بها بعض المصريين المولدين «أو «البرزيميت».

ثانيا: أبرزت العديد من الكتابات الاجتماعية والاجتماعية - التاريخية قانون خاص «للمثورة والتغيير» لدى الشعب المصرى، وهو ما قصده د. فاطمة المصرى من أن الفردية والسلبية، هى ثورة ضد الجماعات التى ينتمى إليها المصرى، حيث يعتبر نوعا من المقاومة السلبية، كما أن الميول العدوانية أو «العدوان» المخفية تحت ستار التأدب، ونتيجة للفقر والكبت، لا تعنى «الدمية» التى تتصف بها شعوب أخرى محيطة، بل ردود أفعال بشرية طبيعية «صحية»، وتبرز فى «عادة الثأر» و «حرق الزرع» و «مفهوم العار» و «العتف الأمري»، وكلها مظاهر تجسد العدوان أو الميول العدوانية،

التي يجب أن تكون نتيجة لعوامل اجتماعية واقتصادية وسياسية، أو نتيجة «لتخلف» المجتمع المصري، حتى هذه اللحظة ولا يمنع أن يكون التعبير بالفن مرة، وسلوكيات عنيفة مرة أخرى، كما أنه لا يتعارض مع سمة «الطبيعة» التي تتفرع منها السلبية واللامبالاة واللاعقلانية كما ورد في كتاب د. عزة عزت، هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية، إن الطبيعة لا تعنى الاستكانة والضعف (على طول الخط، في الذئبة الشعبية المصرية خاصة في شخصية «ابن البلد»)، وهذا ما تحاول أن تؤكد عليه د. عزة عزت، بأن الطبيعة تعنى الاستكانة، وهو نتيجة طبيعية لاعتمادها على الأمثال الشعبية فقط لدراسة ملامح الشخصية المصرية عامة.

بما أن الفرض الفرعى، هو حسم بعض القضايا، فقد استنتجت د. عزة عزت في دحضها للصفات المذكورة، أن ظاهرة الإرهاب، وممسلل قتل الأزواج (وهو ما يتنافى مع سمة الاستقرار الرئيسية)، وغيرها صفات مؤقتة، لأنها لا تتفق مع طبيعة المجتمع المصري، فأية طبيعة وأى مجتمع مصرى، وما هى الأسباب الحقيقية وراء هذه الظواهر؟ وهل تكفى هذه الجملة التقريرية العامة التي تركزت على تحليل كمي للأمثال الشعبية، لكن نهدأ ونستكين؟

لقد جاءت سمة التدنين، السمة الرئيسية الثانية في هذا الكتاب، وهى سمة قد ألتفت عليها جميع من تناول هذا الموضوع بالدراسة، كما ذكرت د. عزة عزت، ولو اعتبرنا أن السمات الثانوية التي تفرعت عن هذه السمة، هى شرح أو تعريف ضمنى «لمفهوم التدنين» أو لمعنى التدنين، وهى: التواضع، الصبر، التواكل، الإيمان بالغيبيات (الحظ والبخت المكتوب)، الرضا والقناعة، تقديس الموتى، الإيمان بالطبقة، فهل هذا هو مفهوم «التدنين المصرى» أو «التدنين الشعبى المصرى»؟، من جهة ثانية، هناك سؤال، أوردت د. عزة مقالين تحت سمة التعاون والتكافل، وهما سمان فرعيان لسمة الطبيعة، وهما مقالان يحضنان على الأناثية، فى مقابل (١٩) مثلاً يعرض على التعاون والتكافل وهما: «اللى يحتاجه البيت يحرم على الجامع».

«كل لقمة فى بطن جايح أخير من بنائة جامع».

ألا يصح أن هذين المثالين يصنفان، تحت سمة التدنين، أو تحت مفهوم التدنين المصرى، أو التدنين الشعبى المصرى؟ أليس للشعب المصرى تدينه الخاص الذى يشبه البوقفة التى تنصهر فيها كل الأدیان، لينتج تدين خاص بالشعب المصرى، وهنا تكمن خصوصية الشعب المصرى بالفعل، الذى وردت فى الكتاب، بدون أى إبراز لهذه الخصوصية؟

تجمل الكثير من الأمثال الشعبية بعض الألفاظ «البدئية»، وهذا هو الوصف الذى أطلقتته د. عزة عزت، مثل «من عجبته حمه علاه، ومن عجبته جسمه عراه»، وتكتب فى الحاشية: يستعمل عادة لفظ بنىء يدل على عضو التأنيث فى المرأة.

تجمل د. عزة عزت فكرة وراء هذا الوصف، وهى أن المجون أو التحامق، فى بعض الألفاظ والأمثال الشعبية، قد ظهرت فى فترات القهر والظلم.

أعتقد لو أن هناك تعريفاً واحداً محدداً لما هو «شعبى»، فلن نطلق على أى لفظ أنه «بنىء» هذا

من ناحية، ومن ناحية ثانية للدكتور أحمد رشدي صالح تعليق في كتابه «فنون الأدب الشعبي»، على كتاب «حقائق الأمثال العامة» للسيدة فائقة حسين راغب، عن حذفها للألفاظ النابية هو «كأنما ذوق المؤلف هو رقيق على ما ينبغي أن يتداوله ضاربو الأمثال، وما ينبغي ألا يتداولوه»، من ناحية ثالثة، ذكرت د. عزة عزت في الحاشية، أن الشعب المصري يقدس الجنس، وقد أطلقت على هذا العشق سمة المجون والتحامق (والاختلاف واضح بالطبع)، وهي سمة فرعية للسمة الرئيسية الأولى، وهي السخرية، وهي السمة أيضا التي لم ترد لها أمثال منفردة بها بلذاتها، كبقية السمات، بل تنويه سريع في الحاشية، وكأنها تذكر القارئ.

رابعا: كيف يتفق أن يكون الجنس أو «المجون والتحامق» سمة أصيلة في الشعب المصري (منذ العهد الفرعوني)، كما جاء في الحاشية، وفي الوقت نفسه تعتبر د. عزة عزت المجون والتحامق، أحد لوني تنفيس مصر الفقيرة دائما عن قهرها، كما ذكرنا سابقا.

خامسا: يبدو أن التدين متناقض في جوهره مع سمة المجون أو «الجنس» لدى د. عزة عزت. إن تصنيف الأمثال الشعبية، لو صح ذلك لدراسة السمات الشخصية المصرية حسب مدلولاتها ومضمونها ومعانيها بأنه نتائج مغايرة بالفعل لما جاء في كتاب «الشخصية المصرية في الأمثال الشعبية» للدكتورة عزة عزت، أما البحث في الأمثال، عن سمات بعينها، فهي بالفعل دراسة متميزة، بل هي نوع من المغامرة المنهجية.

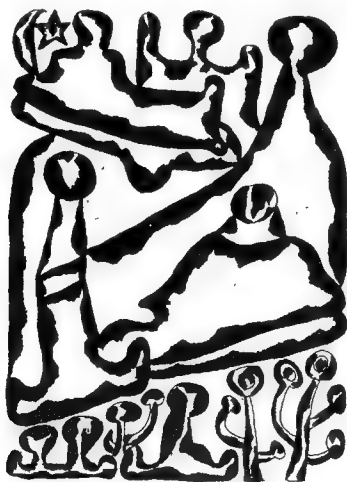
لقد عُدت د. عزة عزت إلى استخدام التحليل الكمي، لتعرف ما هي السمة الغالبة، فعلى سبيل المثال، هناك ١٩ مثلاً شعبياً تحض على سمات التعاون والتكافل، في مقابل مثليين اثنين فقط يخضن على الأنانية، وعليه فإن سمة التعاون والتكافل هي السمة الغالبة، فهل العلاقة: أنه كلما زاد عدد الأمثال الشعبية التي تحض على سمة معينة، كلما كانت هي القيمة السائدة في المجتمع؟ حمل المعيار كمي أم كيفي، فلماذا لا تكون سمة الأنانية والفردية هي القيمة السائدة في المجتمع في فترة معينة، تمارسها فئة اجتماعية معينة تعكس غطا من العلاقات الاجتماعية، إحدى مقوماتها الأنانية والفردية.

وهنا نقول قيمة سائدة، وليست أصيلة وأصلية، لأننا بذلك، سندخل في متاهة لا طائل منها، فالسمة الأصيلة أو الأصلية، تعنى - في بعض القراءات - العودة إلى العهد الفرعوني، وهكذا لن نستطيع أن نخرج من مأزق قراءة الماضي بعين الحاضر، واستحضار الماضي لقراءة الحاضر، كما أننا بهذا نرفض قانون «التغيير» الذي يسم كل مظاهر وجوانب الحياة، وأخيرا لن نمارس «قطعية معرفية» حقيقية مع الماضي، من أجل المستقبل.

لقد أدى التحليل الكمي إذن إلى إظهار المجتمع وكأنه «ميه واحدة» وعمد إلى إخفاء التناقض الذي يتصف به المجتمع المصري - منذ القدم - ونتيجة لاختلاف وتفصل الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية، في الفترات التاريخية المختلفة للمجتمع المصري، وهو الأمر الذي ذكره د. سيد عويس - على سبيل المثال - في عدة كتابات له واستشهدت به د. عزة عزت، إلا أنها اختلفت معه، حيث ترى

أن هذه الأمثال هي حصيلة وحصاد حقبة متباينة تماماً، لم تنشأ أو تضاف في عصر واحد، وهنا يبدو واضحاً التحليل الكمي، حيث إن بقاء مثل ما حتى منذ العصر الفرعوني، لا يمكن تفسيره إلا ضمن سياق الفترة التاريخية، وهو يعني أن المثل الواحد له عدة معانٍ ومدلولات، تحمل سمات الفترة التي يتداول فيها المثل، ولا يعني أن له مدلول واحد، عبر كل العصور وكل الأزمنة، بغض النظر عن ملامح وسمات وظروف كل عصر وكل زمن، من جهة ثانية، قد يحمل المثل مدلولات مختلفة في العصر الواحد، بحسب كل فئة اجتماعية تتداوله، فكل فئة ستعكس المدلول أو المضمون، الذي يعكس قيمها وبشتها، بل إن الأمر يمتد لكل فرد، وحسب الحالة والوضع الذي يقال فيه المثل، وهو أمر واضح جداً بالنسبة للقارئ العادي عند قراءة الأمثال الشعبية في هذا الكتاب.

وهكذا، وبدلاً من كشف أسباب التناقض من جهة، والاختلاف من جهة ثانية لاستخراج قانون عام، أو حتى تفسير وشرح لعوامل هذا التناقض وهذا الاختلاف، استخدمت د. عزة عزت التحليل الكمي، لتطمس معالم التناقض لتخرج سمات راکدة، وشخصية لا تتغير وملامح أصيلة، دخلت عليها العديد من السمات المؤقتة والزائلة بلا محال.



قاموس المصطلح النقدي

د. كاميليا صبحي

لم يعد الاهتمام بالدراسات اللغوية مقصوراً على اللغويين فحسب، ذلك أن مدخل فهم أى نص علمياً كان أم أدبياً لابد أن يبدأ من خلال فهم الألفاظ والمصطلحات تمهيداً لتحليلها فى سياقها لاستجلاء معانيها. وفى مجال تحليل النصوص، لم تعد الكلمة هى نقطة الانطلاق الأولى، فالكلمة فى حد ذاتها تحتوى فى أغلب الأحيان، على أكثر من وحدة دلالية يتعين إدراك مهمتها الوظيفية للوقوف على دورها فى تكوين معنى الكلمة، وبالتالي فى فهم المعنى الكلى للنص. وتساعد الاهتمام بدراسة آليات اللغة، وما تخلقه تفاعلات وحداتها الصوتية والدلالية والإشارية من معانٍ هو دليل على رغبة فى الوصول إلى حالة من الفهم الكامل. وما أن اللغة كائن حي أخذ فى النمو، شأنه فى ذلك شأن كافة العلوم الأخرى، لذا تطالعنا الدراسات الحديثة كل يوم بالعديد من المصطلحات والمفاهيم التى تتناول مختلف الظواهر اللغوية، تحللها وتبحث مدى تأثيرها على سياق النص.

وإذا كان لعالم اللغويات السويسرى الأصل فردينان دى سوسير (١٨٥٧ - ١٩١٣) الفضل الأكبر فى إحداث ثورة فى فلسفة اللغة من خلال مؤلفه «محاضرات فى علم اللغة العام» الصادر عام ١٩١٦ حينما بدأ يتحدث عن العلاقة الوظيفية للعناصر المكونة للنص، إلا أن تلك المرحلة كانت مجرد بدايات، لم تتكشف أبعادها فى حينها، وإنما كان لها عظيم الأثر فى إعطاء انطلاقة جديدة للدراسات اللغوية ارتكزت عليها فيما بعد المدرسة البنوية بصفة خاصة فى تحليلها للنصوص.

وجميع الدراسات الحديثة، وإن خرجت في الأصل من عيادة سوسير إلا أنها تجاوزته وانطلقت من بعده انطلاقة كبيرة، مخلفة لنا مشكلة حقيقية تتمثل في كيفية المتابعة والملاحظة. ولعله غير خاف علينا أن أغلب المطروح على الساحة الثقافية حالياً من مفاهيم تجاوزه الغرب بالفعل منذ زمن وطرح وي طرح غيره. وطالما ظل الشرق متقلياً أكثر منه مبدعاً، فعليه المتابعة.

والحقيقة أن حركة ترجمة الدراسات اللغوية قد راجت في الآونة الأخيرة لاسيما في المشرق والمغرب العربيين، وهو جهد لاشك يستحق كل الثناء نظراً لصعوبة المواضيع المتناولة.

غير أن ما يؤخذ على أكثر تلك الترجمات هو عدم استخدام اللغة العربية «القياسية» (إذا جاز التعبير) في الكتابة، بمعنى أن المترجم يلجأ في أحيان كثيرة لاستخدام مصطلحات ترتبط سواء باللهجة أو بالأساليب التعبيرية المحلية مما يضيف لصعوبة النص صعوبة جديدة. كما أن أكثر التراكيب اللغوية المستخدمة في المغرب العربي على وجه التحديد يغلب عليها قماما التأثير الشديد بتراكيب اللغة المنقول منها، مما يعوق التدفق الطبيعي للغة وإسلاستها، فيقع على القارئ العبء الأكبر في فهم مستوى اللغة، وتراكيبها والمعنى المنقول من خلالها. ومع ذلك يبقى لتلك الترجمات الفضل في إثراء الحركة الدراسية والنقدية بالعديد من المفاهيم، لاسيما أن الصعوبة الشديدة التي تميز لغة النحاة الغربيين تحبط في كثير من الأحيان عزيمة من يقترب من هذا المجال.

أما في مصر، فبخلاف بعض المعاجم التي نذكر منها - على سبيل المثال لا الحصر - معجم د. مجدى وهبة ثم معجم المصطلحات الأدبية الحديثة للدكتور محمد عتاني، وبعض ترجمات د. زكريا إبراهيم ود. جابر عصفور وغيرهم، فمن الملاحظ أن الحركة النقدية المصرية مستخدمة للمصطلحات اللغوية الحديثة أكثر منها موضحة لها. وهناك فارق بين استخدام المصطلح بقض النظر عن مدى استيعاب القارئ له، وبناء تحليل على مفهومه غير الواضح أساساً، وبين توضيح المفهوم بداية ثم استخدامه، مع الأخذ في الاعتبار قضية عدم توحيد المصطلحات بين المستخدمين لها والتي تحتاج في حد ذاتها إلى وقفة. فلاشك أن ترسيخ المصطلح من حيث معناه واستخداماته هو البداية الصحيحة للنهوض بالحركة النقدية.

ومن الملاحظ أن أغلب الدراسات النقدية تركز على مفاهيم مستمدة من الثقافة الأنجلوسكسونية. أما علماء اللغة والنحاة والنقاد الفرنسيون (بخلاف بارت الأشهر بالطبع) فلم تأخذ دراساتهم بعد مكانتها على الساحة المصرية، وإن كنا لا نعفى بالطبع أنفسنا كدارسين للغة الفرنسية من هذا التقصير. والحقيقة أن الهدف من ترجمة تلك المصطلحات المستقاة من بعض المعاجم اللغوية الفرنسية المتخصصة، هو عرض فكر آخر، وجهة نظر أخرى للمفاهيم المطروحة على الساحة الثقافية، بتأكيد من خلالها أحيانا بعض ما كتب، وتضيف وتعديل في أحيان أخرى.

ولن يتم التركيز على المصطلحات المتناولة فحسب وإنما سيكون للمصطلحات غير المتناولة نصيبها كذلك تقييدا لاستخدامها في مجال الدراسات النقدية. ولسنا ندعى أن التعابير المستخدمة لترجمة تلك المصطلحات هي الأفضل، فالهدف الأول من ترجمتها هو توصيل المعنى. أما ترسيخ المصطلح فيقع على عاتق الجميع لاسيما علماء اللغة العربية، ليضعوا لنا تلك المعاني في قالبها اللغوي الصحيح، فتتحقق بذلك الفائدة. وإننا لا نستبعد أخيراً أن يكون لبعض تلك المصطلحات مرجعيتها

وأصلها في اللغة العربية، فتأكد بذلك أصالة فكر النحاة العرب في مجال الدراسات اللغوية.

علم الإشارات والعلامات Semiology

يختص علم الإشارات والعلامات عند سوسير بدراسة كافة النظم الإشارية الموجودة في الحياة الاجتماعية، سواء من خلال اللغة أو من خلال العلامات الإرشادية بزية كانت أم بحرية، كما يبحث أيضا في العادات والتقاليد.

ومن هنا المنطلق، يقع مجال اللغويات في نطاق دراسة هذا العلم. ولكن سوسير أبرز ما في هذا القول من تناقض. فمن المفترض بالفعل أن تتم دراسة الإشارات والعلامات من خلال اللغة، ولكن هذا يعنى أنه في حالة عدم ارتباط دراسة أية علامة إشارية بدراسة علمية عن تلك الإشارة من الناحية اللغوية، فلن نستطيع تحديد ما ينتمى بدقة للإشارة محل الدراسة، وما ينتمى للمجال اللغوي. ويرى بارت أن «هناك امتزاجا بين كافة الأنظمة الخاصة بالرموز واللغة».

ولكن إذا أخذنا في الاعتبار ضرورة الاستفادة من اللغة في دراسة الرموز والإشارات، والافتقار النسبي للنظم الإشارية الواقعة خارج نطاق اللغة، فيجدر بنا اعتبار علم الإشارات والعلامات فرعاً من فروع الدراسات اللغوية وليس العكس.

أما جيلمسلاف، فيعرف علم الإشارات والعلامات بأنه لغة طبيعية أى غير علمية، أى أنه يقابلها بلغة الفيزياء أو الرياضة أو علم النباتات على سبيل المثال.

علم الرموز والعلامات Semiotique

نستطيع أن نتبين عدم وجود حدود فاصلة بين علم الإشارات وعلم الرموز. إذ يعتبر بعض علماء اللغة المنتمين للثقافة الأمريكية أن المصطلحين مترادفان. أما بارت فيعرف علم الرموز بأنه يقوم على دراسة العلامات الخاصة، كاستخدام الملابس على سبيل المثال، أما علم الإشارات فهو أعم وأشمل، إذ يضم كافة الرموز، ويرى بعض علماء الرموز المحدثين أن هذا العلم يختص بكافة الممارسات ذات الدلالة في الحياة الاجتماعية. والفارق بينه وبين علم الإشارات هو أن علم الرموز لا يبدى اللغة على الإشارة أو العكس عند وضع نظرية عامة للدلالات، وهى النظرية التى يعتنقها جريغاس بنية تقوم على اللغة الطبيعية، أى غير العلمية، أو على النظم الرمزية الحاملة للمفاهيم، بغية الوصول إلى معرفة علمية للأشكال الدلالية. ولا تقوم تلك النظرية على الواقع كما هو، وإنما على المفاهيم التى يستخدمها الباحث فى تناوله لذلك الواقع. ذلك أن «علم الإشارات لا يأخذ فى اعتباره طبيعة المصطلحات محل الدراسة».

أما كريستيفا، فننتقل من معرفة التاريخ السابق على علم الرموز، فتحلل الوحدات الدلالية من خال التفكيك النقدي للمعنى، حتى تصل إلى حيث تتجمع بذور ما سوف يعطى المدلول فى حالة وجود لغة.

علم الدلالة Semantique

١ - « هو العلم الذى يدرس القوانين العقلية التى تحكم اللغة، فتتحكم فى تحول المعنى، واختيار العبارات الجديدة، وميلاد وموت بعض التعبيرات ». هذا هو التعريف التاريخى للفظ كما حده لأول مرة م. بريال. وباعتبار أن هذا العلم يختص بتاريخ معنى الكلمات، يكون علم الدلالة على هذا النحو زمنيا تاريخيا.

٢ - ولكن، علم الدلالة هو أيضا دراسة راهنة لمعنى الكلمات أو الجمل. فبعض المختصين فى علم الدلالة يعتقدون فى ضرورة فهم معنى الوحدات المشفرة (أى الكلمات) أولا، من أجل الوصول بعد هذا لمعنى الوحدات غير المشفرة أى الجمل. بينما يعتقد آخرون على العكس من هذا أن الوحدات الحقيقية التى يتم من خلالها التخاطب هى الجمل، ويتعين الوصول للمعنى من خلالها مباشرة. ففى حين تنطلق الفئة الأولى من مبدأ أن المحتوى العام للجملة مشروط بمعنى الكلمات المكونة لها وكذلك بتركيبتها النحوية، وبالتالي يكون هذا العلم هو علم دلالة الكلمات، تعتبر الفئة الثانية أن المحتوى العام للجملة لا يعادل مطلقا مجموع معانى الكلمات المكونة لها، (والدليل على هذا أن جملة « بعض القط الكلب وبعض الكلب القط » تتضمن الكلمات نفسها ولكنها لا تدل على المعنى ذاته)، وإنما يتولد المعنى من ترتيب ورود الكلمات فى الجملة، بحيث يتقاطع المعنى على مستوى الكلمة فتتكون دلالة الجملة.

وقد شهد هذا التصور الذى لا ينطوى على تغاض فى حقيقة الأمر بقدر ما ينطوى على نوع من التكامل، تطورا فى الآونة الأخيرة، نذكر أهم ما جاء به:

« علم الدالة البنوية: ويقوم على افتراض وجود علاقة ماثلة بين مكونات نظامين مختلفين على صمدى اللغة (صمدى التعبير وصمدى المحتوى). والبنية الدالية هى تجسيد للعالم الدالى من خلال وحدات دلالية صغرى أو seme تعادل الخصائص المميزة للمستوى التعبيرى » (جرماس ١٩٦٦).

وهى تبين من خلال مزج عدد محدود من الوحدات الدالية الصغرى لا محدودة الوحدات الدالية الأوسع، بالإضافة إلى محتوى الكلمات. ويعتمد « تحليل الوحدات الدالية الصغرى » (Analyse semique) على تفكيك المعنى إلى أقل وحدات للمحتوى كما يتم تفكيك الشكل لأقل وحدات خاصة بالتعبير.

« وتعد نظرية كاتز وفودور وسيلة للوصول لمعنى القول. وهى نظرية تندرج فى إطار النحو التولييدى، وتأخذ على عاتقها مهمة توضيح القواعد العامة للتفسير الدلالى وتلتزم بوجود «قواعد نحوية» (فنظرية كاتز وفودور تنطلق من النحو. التولييدى غير الدلالى لشومسكى، وتكمله) كما أنها تضع تصورا ل«قاموس» وكذلك «بعض قواعد الإسقاط».

أما القاموس، فيبين الفئات النحوية والدالية والتباين الدلالى بين الوحدات البنوية الصغرى Morpheme فى اللغة. بينما تضمن «قواعد الإسقاط» توافق البيانات النحوية والدالية، أى أنها تقيم مدى إمكان المزج الدلالى، أخفة فى الاعتبار القواعد التى وضعها القاموس بشأن توافق أو عدم توافق كل فرع من فروع محتوى الوحدات البنوية الصغرى مع البنية النحوية التى يقع بداخلها. وتتفق المدرسة الروسية مع المدرسة الأمريكية فى معارضة تصور شومسكى بشأن بناء

قواعد نحوية توليدية على أساس دلالي. والاقتراض الذى ينطلق منه كل من ميلكوك وزولكونسكى هو أن اللغة عبارة عن «آلية تترجم المعنى فى صورة نص» والسؤال الذى يطرحه يمثل فى معرفة «كيفية التعبير عن معنى من المعانى من خلال لغة ما».

٣ - ويعد علم الدلالة التوليدى وعلم الدلالة التفسيرى مجرد محاولات لحل بعض المشكلات التى نجت عن نموذج شومسكى التوليدى بشأن دور المكونات الدلالية. وفى ظل هذه النماذج، تنفصل التراكيب النحوية عن الدلالة. وتبدو البنية العميقة ذات طبيعة تركيبية نحوية غير أن التفسير الدلالي يظل ممكنا عند هذا المستوى.

الوحدة الدلالية الصغرى Seme

الوحدة الدلالية الصغرى، هى التى لا يمكن أن تتحقق خارج إطار الوحدة الدلالية التى تفوقها ، أى Sememe وتستخدم هذه الوحدة الدلالية الصغرى فى التحليل الدلالي، الذى يختص بالمحتوى، أو بنحور المحتوى طبقا لتعبير جيلمسلاف. ويتم فصل تلك الوحدة من خلال مقارنة مدلول مجموعة ألفاظ، يجمع بينها قاسم دلالي مشترك، أى أنها تنتمى لمجموعة معجمية مصفرة. ومن خلال هذا التحليل، تكون الحدة الدلالية الصغرى هى العنصر الذى يتم من خلاله التمييز بين دلالة لفظين من ألفاظ تلك المجموعة. فعلى سبيل المثال، يجتمع الحرفان (B-P) على أنهما يصدران عن مقدمة الفم، ولكن هناك بعض الخصائص الأخرى التى تميز الواحد عن الآخر، مثل منطوق/ مهموس، أيضا بين «مهرد» و «فرس» دلالة مشتركة تميزهم عن كلمات أخرى فى مجموعة ألفاظ مشابهة، ولكن يبقى بينهم بعض الفروق مثل ذكر/ أنثى.

السمة الصوتية PHEME

وهى كلمة تستخدم أحيانا كعادل لميز للسمة الصوتية (Phonique).

الوحدة الدلالية المجردة (المدلول) Sememe

استخدم جرياس وبوتيه هذا اللفظ لبيان المحتوى الدلالي للوحدة الدلالية. فالمحتوى الدلالي لكلمة «مقعد» هو: للجلوس، له أرجل، يكون مساندا... إلخ. وتحتوى الوحدة الدلالية المجردة على وحدات دلالية صغرى دائمة، يسميها جرياس «نواة دلالية للجملة»، وكذلك على بدائل متغيرة يسميها «وحدات دلالية سياقية».

الوحدة اللغوية الصغرى Moneme

طبقا لتعريف مارتينييه، يعد «المونيم» أصغر وحدة حاملة للمعنى فى الجملة، ويمكن بالتالى أن يختارها المتحدث ليتحقق المحتوى المطلوب. ونستطيع كذلك تعريف «المونيم» على أنه أصغر إشارة. فجملة «أنا ذاهب إلى الحديقة» تتكون من أربع وحدات لغوية: «أنا - ذاهب - إلى - الحديقة». يوجد نوعان من الوحدات اللغوية الصغرى: فهناك وحدات جذرية Lexeme غير محدودة (مثل

كلمة حديثة)، ووحدات بنوية Morpheme محدودة (مثل علامات التذكير أو التأنيث، حروف الجر... إلخ). وقد يجتمع النوعان معا في كلمة واحدة مثل: «ذهب» التي تتكون من - تـ - أو المونيم الدال على التأنيث، و - ذهب - الوحدة الجذرية التي تحتوى على المعنى.

الوحدة البنوية الصغرى Morpheme

طبقا للمفهوم اللغوى الأمريكى، يعد المورفيم هو الإشارة الصغرى، أو أصغر شكل لغوى حامل للدلالة. وهو يماثل تعريف مارتينية للمونيم.

وقد تكون طبيعة المورفيم بنوية نحوية، إذا انتمى لمجموعة مغلقة، مثل علامات تصريف الأفعال. وقد يكون معجميا إذا انتمى لمجموعة مفتوحة، وكان حاملا للمعنى، مثل كلمة «منزل». وهو أحيانا يعادل كلمة، كما في حالة «منزل»، أو يحتاج بالضرورة للارتباط بكلمة كي يتحقق المعنى مثل «استد» في «استكبر» و «استنكر».

الوحدة الصوتية الصغرى Phonème

أصغر وحدة صوتية، وهى غير حاملة لآى معنى، وإنما من خلال امتزاجها بوحدة أخرى تبدأ فى تكوين بعض الدوال والتمييز فيما بينهم. مثال: الذى يميز بين «فى» و«فم» هو الوحدات الصوتية «ى» و«م» بينما يشتركان فى الوحدة الصوتية «ف». ولكل لغة عدد محدود من الوحدات الصوتية (التي قد تفوق الحروف المدونة عددا، ففي اللغة الفرنسية يوجد حوالى ٣٦ وحدة صوتية بينما عدد الحروف الكتابية أقل).

الوحدة الجذرية Lexeme

وحدة معجمية، حاملة للمعنى، لها بعدان: شكل ومحتوى، وهى أصغر إشارة غير نحوية. مثال: منزل - جميل. وتتميز هذه الوحدات بأنها غير محدودة العدد، مقابل الوحدات البنوية المحدودة.

دلالة لفظية Semanteme

١ - فى مفهوم فاندريز، وعلى صعيد التعبير، تعادل الدلالة اللفظية وضع «الكلمة الكاملة»، أو الجزء المعجمى بالكلمة، أى حامل المعنى.

٢ - وطبقا لبالى، وعلى صعيد المحتوى، فإن الدلالة اللفظية هى قيمة الجزء المعجمى بالكلمة، أو وحدة المحتوى المقابلة لجزء الكلمة والوحدة الجذرية.

(ملاحظة: تخلق معظم اللغويين اليوم عن هذه التعريفات للدلالة اللفظية).

٣ - أما بوتيهيه، فيقول إنه على صعيد المحتوى، تعد الدلالة اللفظية هى مجموعة وحدات دلالية مجردة، مكونة فقط من وحدات دلالية نوعية صغرى. فأما الوحدات الدلالية المجردة، فهى مجموع الوحدات الدلالية الصغرى المكونة للوحدات الجذرية. وأما الوحدات الدلالية النوعية الصغرى، فهى الملامح الدلالية الصغرى التى تتيح لنا التمييز بين «كمثرى، مشمش، خوخ».

التنصص Intertextualite

فى بءاءة العشرىنىات؁ زاع مفهوء التنصص مع باءىن؁ وارتكز فى ذلك الءىن على التءلىل اللغوى للءطاب؁ ثم عاد وائئشر مجدءا فى فرنسا مع كرىسءىفا. وىرءنا هءا المفهوء الذى راج مع البنىوىة الفرنسىة فى السءىنىات إلى إشكالىة «التعءىءة الءطابىة» و«تعءىءة الأصوات»؁ طبقا لمصطلءات ءوءورىف.

وقء كان ءصوء كرىسءىفا لءلك النظرىة فى بءاءىءها ءصوءا طلبىعىا. فقء اعءبرىء النص مءاءة سىمىانىة مءقبرة الشكل أقرى ما ءكون لعملىة إءءاجىة ءاء مسءوىىن: مسءوى ظاهرى من ناىة؁ وبنىة ءاىلىة عمىقة من ناىة أخرى. وءمءمل ءلك الإءءاجىة مجازا كلفصاء ءءءرقه عىبارات مءعءة المعانى بعىء يصعب مءءىء ءلاءنها بءقة. ومن هنا بءأء إشكالىة مءءىء ءعرىف لءءا المءءء المءمل فى النص المءوء ءاىئا؁ ءىنما ىءل مءال ءلءقى فىه وءءءاىل مءءلف النظم ءاء ءلاءة؁ كما قاءء كرىسءىفا عام ١٩٦٨.

ولعل من الطبىعى أن ىءفظ كل نص بعلاقاء ءضمىنىة مع النص ءاىلى؁ ولكن هءا الأمر اوءع رولان بارت فى مازق. ففى ءءابه S/Z الصادر عام ١٩٧٠؁ وءع افءراضا ءءسىا مؤءاه أن «ما ىءكم ءءاىل النصى هو لا مءءوءة ءكراره»؁ أى أنه ىءء ءىر مءءوء لن مءءىء معه بالءضوءة أية مءاولة لاءءشاف سبىل للءوءوء منه أو لفصله معرفىا؁ لأنه ىرء بلا نهاءة لكل ما قرئ أو ءءب من قبل. وهءا ءصوء قاصر للءنصص؁ لأنه وإن ءااول الإشكالىات الأكثر ءعقىءا إلا أنه لا ىوضءها؁ لاسىما من ءلال منظور «المءاورة الكرنفالىة» لباءىن؁ والذى ىرككز على البءبهىة المءءسىة للإشارة بما فىءها من فطرىة؁ أو على أفاط انءعالىة مءعلقة «بمءعة النص».

ومءءر الإشارة من ناىة أخرى؁ إلى أن ءءاىل النصى ىسءمء وءوءه من ءلال ءءله سواء على المسءوى الظاهرى أو على المسءوى العمىق الذى ءءصاعء من ءاىله الأبنىة ءءى ءظهر على السطء فى صوءة نص. ولن نستطىع ءراسءه وءءءق من المباءئ الذى ىقوم عىلها إلا فى ظل وءوء نص منطقى.

وئرفض الءوم ءراسات المءبءة اسءءءام مفهوء ءءاىل النصى بهءا المعنى ءىر المءءء؁ من ءىء أنه نصىة ءوسعىة لا مءناهىة ءئوء عنها علاقاء عءة مءشابكة. فمن فرط ءرصهم على اسءءءلاء الأءر الذى ءءلفه قراة مءل هءة النصوص؁ ىلءا أغلب الباءىن من ءلال معرفءهم بالنص؁ إلى ءراة ءءاىل النصى لءبىن نقاط اءءصالة بالنص الأصلى من عءمءها وهم يأءون بالءضوءة فى الاعءبار النظام النءوى والصرفى للنص المءءاىل. ومن هنا ىءأكء أن الأسابىب المءبهىة المسءءءمة هى أسابىب عىلاقىة نظرىة افءراضىة ءىر بءبهىة ءعءمء على معرفة ءاىة ءاىلىة؁ وءطبق على مءمل الءطاب الذى ىعءمءى ءءاىل النصى. وىرى رىفاءىر أن ءلك النظرىات التى ءفءرض «وءوء بنىة ما ءرىط بىن النصوص؁ ىءءق من ءلالها ءنصص» ءءالف بالءضوءة ءءرفىات التى اسءءهءت من أعصال بارت. ومن ناىة أخرى؁ قام مفهوء النص ءاىلى لءى ءىنىء عام ١٩٨٢ على فءرة ءءعالى النصى فى إطار بنائىة مءءوءة.

وثمة بعد آخر فى إشكالية التناص يطرح من منظور سيميائى بنائى لا يزال يحمل بذور فكر سوسير وجيلمسلاف، يقوم علي «فك الشفرات بين المرسل والمتلقى» كما قال جريغاس عام ١٩٧٠، ويعتمد على فك شفرات النص من خلال المكونات التعبيرية والأسلوبية للتداخل النصي. ويتم هذا أولاً انطلاقاً من نقطة اللادلالية، ثم تبدأ مرحلة إضفاء دلالة على القيم التي يفترض وجودها فى سياق النص. فإذا نظرنا للنص المتداخل من الناحية الصرفية فمثل لنا فى صورة سياق نصي مجازي، أو كما يقول بيك، فى صورة عناصر غير متجانسة ليس من حيث اللغة التعبيرية، وإنما سيميائياً، من حيث ثنائية أو تعددية مستوياتها داخل النص، أى طبقاً للوظيفة التي تقوم بها على مستويات تمثيلية مختلفة حسب ثقافة المتلقى. ولعله من المفيد دراسة دور الفروق الثقافية والاجتماعية للإنسان فى عملية فقدان المعرفي، ومقارنة المعرفة الحسية بالمعرفة الشائعة المشتركة. ونستطيع إذن أن نتبين أن ثمة تفاعلاً بين المرسل والمتلقى، يرتبط بالضرورة بوجود سياقين معرفيين كل له مرجعيته كما يقول جريغاس. سياق التداخل النصي وهو خاص بالمرسل، والآخر يتعلق بتأويل هذا التداخل ويقع على عاتق المتلقى، ومن هنا تتضح لنا العلاقة بين مختلف مكونات التداخل النصي، تصل للمتلقى من خلال إشارات متعددة المعاني والمستويات، وتتناول على المستوى العميق فتتولد عنها المعاني.

اللا دلالية Asemanticité

تعد الجملة لادلالية حينما تفتقر لأي تأويل دلالي. ولأنها مرتبطة بالوصف، فنستطيع أن نقول إنه كلما انفصل الوصف عن المعطيات المستمدة من السياقات اللغوية، كلما زادت الجمل لادلالية. والتكرارية الدلالية لبعض التراكيب التعبيرية هي التي تحقق للنص درجة من المقبولية وتسهم فى ترابطه، فالنصوص العبثية - على سبيل المثال - تفتقد تكرارية دلالاتها.

التكرارية الدلالية Isotopie

التكرارية الدلالية هي كل تكرار لوحدة لغوية، سواء كانت جملة أو أقل أو أكثر. وتتحقق من خلال مختلف مستويات النص. فمن الناحية الصوتية، نلاحظها فى التجانس الصوتي والجناس والقافية. كما يمثل الإسهاب بما فيه من تكرار للمعاني جانباً آخر لها. أما على الصعيد الدلالي فتتمثل فى تشابه تعريفين لشيء، أو فى تكرار وصف ما، ومن هنا يمكن إجراء دراسة أسلوبية على هذه الظاهرة. وقد تستعمل التكرارية للتأكيد على أحد المعاني بالنص، فتكون لها فى هذه الحالة علة تعبيرية غائية.

وتتفق التكرارية وما عرفه عن الجانب الطبيعي للغة. فتعريف الشيء هو إعطاء معادل دلالي له. ونحن نعتبر التعبير الأكثر طولاً هو التعريف، أما الدلالة حاملة المعنى فهي مجرد تسمية. ويتم هذه التبادلية من خلال تكرار كل المكونات الدلالية التي يشتمل عليها الشيء المعروف. وبما أن المعرف أقل طولاً من التعريف فيمكننا أن نقول إنه نظام دلالي طبيعي، غير موجود بالضرورة فى النص كما فى حالة الكلمات المتقاطعة أو النصوص الأسطورية على سبيل المثال. ونحن نعتد فى قراءتها على تبين الوحدات الدلالية المجردة التي تنتشر فى أرجاء النص من خلال شبكة الوحدات التكرارية الدلالية.

وما يسرى على الوحدات الدلالية المنجردة يسرى أيضا على الوحدات الصوتية والحروف والوحدات
 حاملة المعنى التي تنشر مكوناتها الصوتية أو حروفها فى النص. كما أن الحروف المنتشرة فى النص
 يمكن أن تكون كلمة من كلمات العنوان، أو اسم المؤلف أو الشخص الذى يهدى إليه العمل.
 ومن ناحية أخرى هناك تكرارية المحتوى، وتشكل من خلال الإسهاب فى استخدام الألفاظ ذات
 الطابع الدلالي فى الجمل. كما أن هناك ما يطلق عليه جرياس اسم «الفئات الدلالية»، ولا يمكن
 دراستها إلا من خلال تحليل النص. فكلمة «غمسالة» - على سبيل المثال - يمكن أن تعطى وحدات
 دلالية مختلفة، بل متقابلة إذا ما ردت لفئة كائن حي / جماد. وسوف تبيّن التكرارية الدلالية لهذه
 الكلمة فى النص إذا قلنا «مصابة بوعكة صحية» أو «بعطل»، وبالتالي تتحدد أية دلالة هى
 المقصودة.



الأجنحة

ع.م

السينما والسياسة

على أبو شادي، أحد نقاد السينما في مصر، على قلتهم، الذي مازال مخلصاً لهذا الفن: متابعاً وناقداً، ومشاركاً من أجل فن جميل. وهو مدير عام الرقابة على المصنفات الفنية، فضلاً عن أنه مسئول عام النشر في هيئة من أهم هيئات الثقافة الجماهيرية وحضوراً هي: "الثقافة الجماهيرية". صدر له مطلع العام الحالي، كتابه الجديد "السينما والسياسة" عن دار شرقيات، يقع الكتاب في ١٩٢ صفحة، مع ملحق صور لأهم الأفلام التي ورد ذكرها في الكتاب، والكتاب، يحتوى على خمسة فصول كبيرة ثورة يوليو والسينما (١٩٥٢ - ١٩٧٠)، السينما وثورة يوليو، السينما وحرب أكتوبر، السينما والسياسة، أفلام وزوابع. والكتاب عبارة عن مجموعة من الدراسات، والمقالات، حاولت رصد العلاقة المتوترة بين السينما والسياسة، تم نشر معظمها في مجلتى "فن" والكفاح العربى في الفترة من ١٩٩١ - ١٩٩٢، ومجلة "الكواكب" وجريدة الحياة عامى ٩٤ - ١٩٩٥، وبعضها لم ينشر من قبل، وهي في مجملها لاتزال - رغم السنين - تعبر عن وجهة نظر الكاتب في السينما والسياسة معاً.

سينما.. قطاع عام

استمر القطاع العام (المؤسسة العامة للسينما) عشر سنوات ، من ١٩٦٣ - ١٩٧٢ ، أنتج خلالها ، ١٥٥ فيلماً ، استمر عرضها إلى سنة ١٩٨٠ ، فقد عرض أول فيلم من إنتاج هذا القطاع ، عام ١٩٦٣ وهو "القاهرة في الليل" إخراج محمد سالم ، وآخر فيلم عرض هو "جنون الشباب" إخراج "خليل شوقي" عام ١٩٨٠ ، وعدد الـ ١٥٥ فيلماً التي أنتجها هذا القطاع ، ترد - وبوضوح - على كل المزاعم والافتراءات التي أطلقها ، ورددها ، أعداء ثورة يوليو . ويقوم الكتاب ، بإحصاء دقيق وموثق لهذه الأفلام ، بالأسماء والأرقام والمخرجين ، ليوضح الدور الرائد للقطاع العام ، وحجم ما قدمه - رغم سنواته القليلة - للسينما المصرية كصناعة وتجارة وفن .

ذلك القطاع العام المقترى عليه قدم ٣٠ فيلماً ، من بين ١٥٥ فيلماً أنتجها ، تفوق في مستواها تلك الأفلام التي قدمها القطاع الخاص ٢٩٠ فيلماً - في نفس الفترة - بينها ثمانية أفلام فقط ، تستحق أن يطلق عليها أفلام ، ويعد كلاً من هذه الثلاثين فيلماً ، علامة من العلامات في تاريخ السينما المصرية ، ويرقى بعضها إلى مستوى "الكلاسيكيات" ، التي تزين تراث السينما المصرية ومنها : المؤمياء لشادي عبد السلام ، الأرض والاختيار ليوסף شاهين ، والبوسطجي والمستحيل وشيء من الخوف لحسين كمال ، والحرام لبركات ، ومراتي مدير عام ، وأرض النفاق لقطين عبد الوهاب ، والزوجة الثانية والقاهرة ٣٠ لصالح أبو سيف إلخ .

الغريب أن أكثر المخرجين الذي استفادوا من فترة القطاع العام في السينما ، أصبحوا ، بعد توقيفه ، من أشد المهاجمين له ، مثل المخرج "حسام الدين مصطفى" الذي أخرج ... وحده .. ستة أفلام من أموال هذا القطاع مثل : الطريق - هارب من الأيام - السمان والخریف - جريمة في الصي الهاديء - الشيماء - الشحات ، وهي من أهم أفلامه ، هاجم القطاع العام ، ومجمل إنجازات ثورة يوليو ، حتى انتهى به الأمر إلى أن يقف على الضفة الأخرى من النهر ، وصولا . . . يارته لإسرائيل . قدم القطاع العام العديد من المخرجين ، الذين مارسوا ، لإخراج للمرة الأولى في ظله ، بلغ عددهم : ٣٦ مخرجاً ، منهم :

حسين كمال ، نور الدمرداش ، عبد الرحمن الخميسي ، إبراهيم الصحن ، شادي عبد السلام ، علي عبد الخالق . كما ارتاد القطاع العام السينمائي مجالاً مهماً وحيوياً في تاريخ السينما العربية ، وهو مجال الإنتاج المشترك ، لأفلام كبيرة قام بإخراجها مخرجون غير مصريين مثل : ابن كليوباتره لفرناندو بالدي عام ٦٥ ، وابتسامة أبي الهول لـ روتشيو تيساري ، عام ٦٦ ، وقاهر الاطلنطس لـ الفونسو بريشيا عام ٦٦ وغيرها الكثير ، حوالي فيلم كل عام . على أن فترة القطاع العام لم تكن كلها عسلاً ولبناً ، فالبعض تعامل معها

باعتبارها أموالاً سهلة، فتصرف بسفه وسفاهة، وأهدر المال العام، واليعض الآخر تعامل معها باعتبارها مرحلة للتكسب وأكل العيش فقط، دون الاهتمام بالمستوى الفني، وقد كانت معايير الرقابة على الصرف يشوبها الكثير من التراخي.

ثم يفضى الكتاب فى رصد العلاقة المتوترة بين السياسة والسينما، مثل معالجة السينما لأهم القضايا السياسية والاجتماعية التى أثبتت فى مصر حتى عام ١٩٩٤، معالجة : انتفاضات ١٩١٨ و١٩٧٧ (معالجات خجولة لموضوع جريء) وأفلام المخابرات والجاسوسية، شماعة سمعة مصر، وثلاثة وزراء يفتالون فيلحاً.

الكتاب : السينما والسياسة

المؤلف: على أبو شادى

الناشر : دار شرقيات

عدد الصفحات : ١٩٢ صفحة.

"إلى النهار الماضى"

مع افتتاح معرض القاهرة الدولى للكتاب .. أصدرت الهيئة المصرية العامة للكتاب ديوان "إلى النهار الماضى" للشاعر رفعت سلام.

يقدم الديوان نوعاً من السيرة الشعرية للخمسين عاماً الماضية، يمتزج فيها الشخصى والعام، الذاتى والتاريخى، الأسطورى والواقعى، الحلم والعنف، لغة الفانتازيا بلغة الشارع اليومية، ضمن رؤية للعالم تتداخل فيها الأزمنة والتواريخ والوقائع والأساطير والوجوه.

ويقول الناقد المعروف الدكتور صلاح فضل أستاذ النقد الأدبى بجامعة عين شمس أن الديوان يتميز بطابعه التجريبى ولغته العالية وقدرته على توظيف عديد من التقنيات التعبيرية والتصويرية المجددة فى نسيج اللغة الشعرية الحديثة. كما أن تجربة هذا الديوان تندرج فى إطار أعمال الشاعر وتتميز ببروز صوته الخاص ونمو قدراته التعبيرية واتساع مجال تجربته بأبعادها التجريدية والتصويرية.

ويؤكد الدكتور صلاح فضل أن الديوان يعد إسهاماً جيداً فى حركة الطليعة الشعرية المجددة وإثراء لإبداعاتها.

ويقول الناقد الدكتور محمد عبد المطلب أستاذ النقد الأدبى بجامعة عين شمس .. إن ديوان "إلى النهار الماضى" يمثل امتداداً لشعرية الشاعر التى تغوص فى أعماق الذات كاشفة عن وعيها ولا وعيها، وتغوص فى أعماق الواقع كاشفة عن زيفه ودمامته، وتعمل على إنخال الطرفين بحيث تكون رؤية الذات

رؤية للواقع، ورؤية الواقع رؤية للذات. وبما أن الذات متمردة على نفسها وعلى الواقع، فإن الخطاب - فى مجمله - متمرد فى بناء لغته وفى إنتاج دلالاته. وهذا التمرد اللغوى يتمثل فى بناء الصيغة من منطق التداعى اللغوى قبل منطق التداعى المنطقى، وهو منطق يدخل النص فى منطقة العتمة بكل جمالياتها المفارقة لجمالية الإضاءة التى استهلكت نفسها فى مواجهة المثلقى، الذى يسعى إلى المجاهدة والمعاناة مع العتمة، ويرفض الراحة المملة مع الإضاءة. ويضيف الدكتور محمد عبد المطلب ... إن هذا الخطاب يقدم جمالية "شعرية" ترتبط بهذا الشاعر ارتباطاً حميماً وإن كان للملاحظ أن كثيراً من الأجيال التالية أصبحت تحتذيه فى بنائه الصياغى وتوجهاته الدلالية. ويرصد الدكتور عبد المطلب الأنوثة الإضافية لإنتاج إيقاعية بديلة عن الإيقاع العروضى، من بينها الغواية (الحرقية) و(البناء الصرغى) و(الأشكال البديعية).

ويتهى الناقد القدير - فى تقديره النقدي - إلى أن الديوان يمثل إضافة حقيقية للخطاب الشعرى عموماً والحدائى على وجه الخصوص. والجدير بالذكر أن للدكتور محمد عبد المطلب كتاباً يتناول التجربة الشعرية للشاعر "رفعت سلام" بالتحليل النقدي، صدر العام الماضى تحت عنوان "هكذا تكلم النص".

ويعتبر الديوان الجديد هو الخامس فى الإنجاز الشعرى لرفعت سلام... يعد "وردة الفوضى الجميلة" و"إشراقات رفعت سلام" و"إنها تومئ لى" و"هكذا قلت للهاوية". غير عدد من كتب الترجمة الشعرية لبوشكين وليرموننتوف وماياكوفسكى ورييتسوس وكفافى. وقد ترجمت مختارات من أشعار رفعت سلام إلى الانجليزية والفرنسية واليونانية والإيطالية والكرواتية.

تجلى الجميل

تجلى الجميل، كتاب للفيلسوف المعاصر، هانز جيورج جادامر، ومن تحرير: روبرت برناسكوشى. قام بترجمته د. سعيد توفيق أستاذ الفلسفة وعلم الجمال بجامعة القاهرة، وصدر عن المجلس الأعلى للثقافة ضمن المشروع القومى للترجمة. يشتمل الكتاب على أهم مقالات جادامر فى تفسير ظواهر الفن والجمال.

تكشف تلك المقالات، عن أزمة وعينا الجمالى. الاغترابي، الذى أصبح ينظر إلى الفن باعتباره شكلاً جمالياً منعزلاً، ومستقلاً عن سائر أشكال حياتنا الإنسانية، ولذلك يحاول المؤلف أن يعيد تأسيس وعينا الجمالى، وأن يكشف عن حقيقة الجميل فى الفن، والتى لا يمكن فهمها، بمنأى عن أشكال حياتنا الإنسانية، كالرمز، واللعب والاحتفال، والمحاكاة والأسطورة، والخبرة الدينية

بمطوقسها وشعائرها ، وهى الأشكال التى كان الفن يتجلى فيها ، وينبع منها عند القدماء ، على نحو تلقائى ، لأن الوعى الجمالى لم يكن يمثل حاجزاً يفصل ظواهر الفن والجمال كإبداعات للإنسان ، عن واقع الإنسان ، وعالمه المعاش وهو كتاب ، جدير باهتمام المشتغلين بشئون الفن والأدب سواء على المستوى الإبداعى أو النقدى أو التنظيرى.

ينقسم الكتاب إلى جزئين رئيسيين : الجزء الأول ، وهو المقال الرئيسى فى الكتاب ، بعنوان : تجلى الجميل ، والجزء الثانى ، ويحتوى على عشرة مقالات ، تعالج موضوعات فى غاية الأهمية فى مجالى :

النقد الأدبى وعلم التأويل مثل "الطابع الاحتفالى للمسرح ، والتأليف والتفسير ، الصورة والإيماء ، الصورة الصامتة ، الفن والمحاكاة ، ومساهمات الشعر فى البحث عن الحقيقة ، ولعب الفن ، الفلسفة والشعر ، الخبرة الجمالية والخبرة الدينية ، بالإضافة إلى ملحق عن الحداث والعينية .

وعلى الرغم من أن المقالات الواردة فى الكتاب - كما يصرح المحرر - فى متناول فهم القارئ العام ، إلا أنها تثير ، فى الوقت نفسه ، قضايا تدخل فى صميم اهتمام المتخصصين ، على اختلاف صنوفهم ، سواء فى مجال علم الجمال ، وفلسفة الفن فى عمومها ، أو فى مجال النقد والدراسات الأدبية الخاصة بالشعر والمسرح ، أو - حتى - فى مجال تاريخ الفن . والمحرر يقصد بالقارئ هنا ، القارئ الغربى وهو قارئ يحيا فى مناخ ثقافى ، وورث إطاراً مرجعياً من الثقافة ، يفاير المناخ والإطار الثقافى للقارئ العربى ، وهو مناخ يجعل فهم هذه المقالات أيسر بالنسبة له من فهم ، القارئ العربى لها . لذلك قدم المترجم د . سعيد توفيق ، للكتاب بمقالة طويلة تحت عنوان "الهرمنوطيقا والفن من جادامر" حاول فيها ، تأصيل المفاهيم الأساسية فى فلسفة جادامر ، الهرمنوطيقية التى تقوم على رؤيته للفن ، والتى تتوارى أحياناً خلف أطروحاته ، وهو جهد من المترجم - استغرقت الترجمة والشروح عليها خمس سنوات - يكفل للقارئ فهماً أكثر عمقاً لهذه الأطروحات ، ولم تكن هذه المقالة/ المقدمة تكراراً أو إضافة هامشية لمقدمة المحرر ، بل والكتاب نفسه ، بل مكملتها ، ومعينة على ما أهمله أو مرا عليه مروراً سريعاً ، أو عابراً . بالإضافة إلى الشروح والهوامش العديدة التى أضافها المترجم على نصوص "جادامر" ، وحتى على مقدمة المحرر نفسه .

الجدير بالذكر ، أن للمترجم د . سعيد توفيق العديد من الكتب الأخرى منها : تهاافت مفهوم علم الجمال الإسلامى و ميتافيزيقا الفن عن شوبنهاور ، والخبرة الجمالية : دراسة فى فلسفة الجمال الظاهراتية ، وجدل حول علمية علم الجمال .

بالإضافة إلى عشرات المقالات (بالعربية والانجليزية) المنشورة فى المجالات الثقافية المتخصصة على امتداد الوطن العربى .

الكتاب: تجلى الجميل
المؤلف : هانز جيورج جادامر
المحرر : روبرت برناسوكوئى
المترجم : د. سعيد توفيق
الناشر : المجلس الأعلى للثقافة
المشروع القومى للترجمة

سيرة النبى "محمد"

"كاين ارمسترونج"، الراهبة التى كانت ، والباحثة فى تاريخ الأديان الآن، بريطانية الأصل: صدر لها فى القاهرة، كتاب مهم عن "النبى محمد" ترجمه إلى العربية د. فاطمة نصر، ود. محمد عنانى.

يحتوى الكتاب على عشرة فصول، تعتمد المؤلفة فيها على الكتب الإسلامية مثل كتب السير والترجمات التى أرخت لحياة الرسول فى محاولة لإعادة قراءتها وفهمها لإنصاف نبى الإسلام، والإسلام مما يزعمه الغرب عنهما. تحاول المؤلفة فى الفصل الأول رصد العلاقة بين الإسلام والغرب، وهى علاقة متوترة فى مجملها، فمازال الإسلام يحتفظ بصورته السلبية لدى الغرب، وإن توارى العداء فى بعض الفترات إلا أنه يعاود الظهور ، فى فترات أخرى، وزاد هذا العداء فى العقود الأخيرة، حتى أن بعض المفكرين الغربيين يرونه العدو الأول بعد انهيار الخطر الشيوعى. "فالعداء القديم للإسلام مازال مزدهراً على جانبيه الأطلسى، تقول المؤلفة: "ولم يعد يمنع الناس أى وازع عن مهاجمة ذلك الدين، حتى ولو كانوا لا يعرفون عنه إلا أقل القليل".

الكتاب فى مجمله يحاول تتبع تاريخ ذلك العداء: ففى أسبانيا سنة ٨٥٠ خرج راهب يدعى "بيروفكتوس" إلى السوق فى قرطبة، عاصمة دولة الأندلس المسلمة، فطلب منه البعض أن يفاضل بين النبى عيسى والنبى محمد، التزم الراهب الحذر فى أول الأمر، ذلك أن القانون السائد وقتها يقضى بإعدام من يسب النبى محمد، ولم يلبث الراهب أن نسى نفسه، فانطلق يصب الشتائم لحمد، فزعم أن نبى الإسلام دجال، ومولع بالجنس، وأنه المسيح الدجال نفسه. وسرعان ما ألقى به فى السجن، على أن الراهب بعد أن خرج من السجن ، عاد إلى سب الرسول، فطبق عليه حكم الإعدام - وهنا اعتبره بعض المسيحيين. بعد أن مزقوا أوصاله - قديساً.

كان هذا الحادث - كما تؤكد المؤلفة - فعلاً شاذاً فالعلاقة بين المسلمين

والمسيحيين كان طابعها العام التسامح والمعايشة، وأن المسلمين لم ينفروا من الاستماع لما تقول الأديان الأخرى، بل أن بعض مناطق من الامبراطورية الإسلامية كانت تتسم بوجود تقاليد راسخة من التشكك والتفكير الحر. ولم يقتصر سعى الكاتبة على محاولة التاصيل والفهم، فقد كرست جهودها في سبيل النضال عن طريق الكلمة لمقاومة الشر السائد، والجزء الأكبر من هذا الشر الآن، ممارسات الغرب المهيمن ضد الشعوب والأفراد، وما يتجم عن ذلك من معاناة وفرقة، وانكسار .. تتعمد أرمسترونج تصحيح المفاهيم ودحض الأساطير بهدف نشر ما تعتقد أنه رسالة الأديان السماوية أي: القبول والمحبة والوفاق. الكتاب، موجه في الأساس إلى المتلقى الغربى، من خلال الخطاب الذى يمكن أن يستوعبه، ويستجيب له، ذلك المتلقى المحصل يوروثات وتصورات معادية للإسلام ولشخصية رسوله. وما أحوجنا فى تلك الأيام التى تفتاحها الأصولية بشتى أنواعها وفى مناطق كثيرة من العالم، لمثل هذا الكتاب الذى يحاول التقريب بين الأديان، ووجهات النظر، من خلال تركيزه على هدف الديانات الواحدة، وهو الحرية والكرامة والاستقلال للشعوب والأفراد. للمؤلفة كتب أخرى مهمة منها: الحروب الصليبية وأثرها على العالم العربي. وأشعار فى العشق الإلهى، والقدس، والآخر سيصدر قريبا من نفس السلسلة.

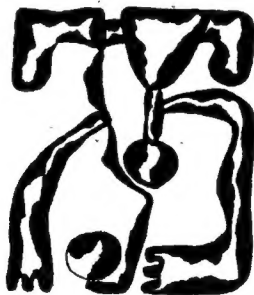
الكتاب : سيرة النبی "محمد"

المؤلف : كارين أرمسترونج

الترجمان : د. فاطمة نصر ود. محمد عناني

الناشر : كتاب "سطور"

عدد الصفحات : ٤١٤ صفحة.



كلام مثقفين .. الاستقلال من دون استقرار

صلاح عيسى

لا يوجد بين هيئات وزارة الثقافة ، هيئة تتطلب أحوالها استقرار أوضاعها القيادية، مثل الهيئة العامة لدار الكتب والمخطوطات القومية، بعد أن عانت من الإهمال طوال ما يقرب من عشرين عاما، أدمجت خلالها فى "هيئة الكتاب"، كما تعرضت قبلها للتخريب، شأنها شأن كل المرافق الثقافية ، طوال عهد "السادات" الذى كان يعتبر الثقافة رزالة، وينظر إلى المثقفين باعتبارهم فريق من الرزلاء لا يكتبون إلا سخائم وشتائم..

وبعد إلحاح طويل من المثقفين، استقلت "دار الكتب" عن هيئة الكتاب منذ عام ١٩٩٤، لكنها لم تستقر منذ ذلك الحين، فخلال تلك السنوات الأربعة تقلب عليها ثلاثة رؤساء ، كان آخرهم هو الدكتور "ناصر الانصارى"، الذى تولى أمورها منذ فترة قصيرة، ويرجو ألا يغادرها - كذلك - بعد فترة قصيرة!

ولأن الشكوى لأهل البصيرة عيب، فإن مبررات الاهتمام بدار الكتب، وضرورات الاستقرار فى قيادتها لا تحتاج إلا لنظرتين عابرتين:

وأحدة على التاريخ الذى يقول إن دار الكتب المصرية" هى أقدم وأجرق دور الكتب فى الوطن العربى، وأنها تحتوى على كنوز نادرة من المطبوعات والدوريات والمخطوطات، وكانت إلى ما قبل ٢٥ عاما، أكبر خزانة الكتب العربية فى العالم..

والنظرة الثانية على الحاضر الذى تخلقت فيه الدار - عن كل دور الكتب العربية، بل وعن مكتبات مصرية حديثة مثل مكتبة القاهرة" و"مكتبة مبارك".

فاختفت من فوق رفوفها الكتب والمخطوطات والدوريات النادرة بالسرقه ، أو بالإهمال، أو بسوء التصنيف وتخلف الفهارس، واختفت الكتب والدوريات الحديثة، بسبب إهمال التزويد ، وتحطمت المقاعد فى قاعات القراءة دون إصلاح، واحترقت مصابيح الاضاءة، دون استبدال.

وفى خلال سنوات الاستقلال الأربع، وفى ظل إدارة "محمود حجازى" و"جابر عصفور" لدار الكتب، بدأ الإصلاح بالفعل، ولكن بوتيرة بطيئة، لا تتناسب مع حجم الخراب الذى تعرضت له.

ويسبب نقص الإمكانيات المالية، وعدم الاستقرار لم توضع حتى الآن خطة واضحة للإصلاح لم تدبر مصادرها المالية وهى مشكلة تتطلب المواجهة قبل أن يتسع الخرق على الراقق ، ويستحيل وقف الخراب الزاحف، وفى دور الكتب - كما فى الدول - لا فائدة من الاستقلال من دون استقرار..!

